

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PRISCILLA GUIMARÃES MARTINS

O LIVRO COMO OBJETO ARTÍSTICO:

Perspectivas do *livro-poema* de Wladimir Dias-Pino na arte contemporânea

VITÓRIA
2016

PRISCILLA GUIMARÃES MARTINS

O LIVRO COMO OBJETO ARTÍSTICO:

Perspectivas do *livro-poema* de Wladimir Dias-Pino na arte contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, na linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Martins, Priscilla Guimarães, 1984-
M386l O livro como objeto artístico : perspectivas do *livro-poema* de
Wladimir Dias-Pino na arte contemporânea / Priscilla Guimarães
Martins. – 2016.
97 f. : il.

Orientador: Gisele Barbosa Ribeiro.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Dias-Pino, Wladimir, 1927- - Crítica e interpretação. 2. Po-
esia. 3. Arte moderna - Séc. XX. 4. Arte moderna - Séc. XXI. I. Ri-
beiro, Gisele Barbosa. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

PRISCILLA GUIMARÃES MARTINS

O LIVRO COMO OBJETO ARTÍSTICO:

Perspectivas do *livro-poema* de Wladimir Dias-Pino na arte contemporânea

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, na linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Aprovada em _____ de _____ de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Gisele Barbosa Ribeiro

PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

Orientadora

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga

PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

PPGL - Universidade Federal do Espírito Santo

Agradeço aos meus pais, Alciomar Martins e Jacqueline Guimarães, pelo amor e suporte incondicionais. A Vitor Louzada pela parceria na vida em todos os momentos. Ao prof. Rogério Camara por me despertar o interesse pela pesquisa e pelo incentivo de sempre. À orientadora e amiga profª. Gisele Ribeiro por este trabalho em conjunto. A Wlademir Dias-Pino por sua obra inspiradora e pela disponibilidade com a qual nos acolheu por todos os anos de pesquisa.

Dentre os instrumentos inventados pelo homem, o mais importante é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio e o telescópio são extensões da visão; o telefone, uma extensão da voz e, finalmente, temos o arado e a espada, ambos extensões do braço. O livro, porém, é outra coisa. O livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges, **O Livro** (2002)

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o conceito de *livro-poema*, elaborado pelo poeta e artista Wladimir Dias-Pino no contexto do movimento da poesia concreta, ocorrido nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil. A partir disso, elabora uma reflexão sobre os desdobramentos dessa prática nos embates empreendidos neste importante momento de transição entre o moderno e o contemporâneo no cenário da arte brasileira. Ao identificar uma série de tendências e transformações decorrentes da utilização do livro como forma de arte, amplia-se a discussão sobre esta que viria a se tornar uma nova linguagem artística e que permanece como parte substancial da produção contemporânea: a do livro de artista.

Palavras-chave: poesia; livro; livro-poema; livro de artista.

ABSTRACT

This work presents a study on the concept of *book-poem*, coined by the poet and artist Wladimir Dias-Pino in the context of the concrete poetry movement that occurred in the 1950s and 1960s in Brazil. From this, it elaborates a reflection on the developments of this practice in the struggles undertaken in this important moment of transition between the modern and the contemporary in the Brazilian art scene. By identifying a series of tendencies and transformations resulting from the use of the book as an art form, this work expands the discussion about what would become a new artistic language and remains as a substantial part of the contemporary production: the artist's book.

Keywords: poetry; book; book-poem; artist's book.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Manifesto Arte Concreta , Theo Van Doesburg, 1930.....	18
Figura 2: Unidade Tripartida , Max Bill, 1949.....	19
Figura 3: Movimento , Waldemar Cordeiro, 1951.....	20
Figura 4: silêncio , Eugen Gomringer, 1954.....	22
Figura 5: lygia fingers , série Poetamenos, Augusto de Campos, 1953.....	27
Figura 6: terra , Décio Pignatari, 1954.....	28
Figura 7: tensão , Augusto de Campos, 1956.....	29
Figura 8: velocidade , Ronaldo Azeredo, 1957.....	30
Figura 9: branco estanco , Haroldo de Campos, 1959.....	30
Figura 10: O formigueiro , Ferreira Gullar, 1954.....	32
Figura 11: Pássaro , Ferreira Gullar, 1954.....	34
Figura 12: A máquina que ri , Wladimir Dias-Pino, 1941.....	38
Figura 13: Estudos de concepção de A Ave , Wladimir Dias-Pino, 1953-1956.....	41
Figura 14: Versão do poema Solida em cartaz, Wladimir Dias-Pino, 1956.	43
Figura 15: Versão do poema Solida em cartaz, Wladimir Dias-Pino, 1956.....	44
Figura 16: Versão do poema Solida em cartaz, Wladimir Dias-Pino, 1956.....	44
Figura 17: Primeira página do apêndice de Solida , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	45
Figura 18: Índice-gráfico II , Wladimir Dias-Pino, 1971.....	46
Figura 19: Brasil meia-meia , Wladimir Dias-Pino, 1966.....	47
Figura 20: poema//processo , Wladimir Dias-Pino, 1968.....	48
Figura 21: A marca e o logotipo brasileiros , publicação derivada da Enciclopédia Visual, Wladimir Dias-Pino, 1974.....	49
Figura 22: Foto da exposição O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino , Museu de Arte do Rio, 2015.....	49
Figura 23: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard , Marcel Broodthaers, 1969..	53

Figura 24: Quadro sinóptico dos livros de artista , Júlio Plaza, 1982.....	55
Figura 25: Quadro sinóptico dos livros de artista , Júlio Plaza, 1982.....	55
Figura 26: Livro de Carne , Artur Barrio, 1978-1979.....	58
Figura 27: Rompe , da série Poema-Objeto de Lygia Pape, 1957.....	59
Figura 28: Envelopoema , Paulo Bruscky, 1976.....	60
Figura 29: Querido leitor , Ulises Carrión, 1975.....	61
Figura 30: Manual da Ciência Popular , Waltercio Caldas, 1981.....	63
Figura 31: Código desconhecido #6 , Marilá Dardot, 2015.....	65
Figura 32: A Ave , Wladimir Dias-Pino, 1956.....	71
Figura 33: Solida (Apêndice) , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	92
Figura 34: Solida (Série 1) , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	93
Figura 35: Solida (Série 2) , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	94
Figura 36: Solida (Série 3) , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	95
Figura 37: Solida (Série 4) , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	96
Figura 38: Solida (Série 5) , Wladimir Dias-Pino, 1962.....	97

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	p. 10
2. POESIA CONCRETA BRASILEIRA: do poema ao objeto.....	17
2. 1. Arte e poesia concreta no Brasil.....	17
2. 2. Grupo Noigandres.....	26
2. 3. Ferreira Gullar.....	31
3. WLADEMIR DIAS-PINO: uma terceira via.....	37
3. 1. Livro-poema: o livro como linguagem.....	37
3. 2. <i>A Ave</i>	41
3. 3. <i>Solida</i>	43
3. 4. Outros desdobramentos.....	46
4. PERSPECTIVAS DO LIVRO-POEMA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	51
4. 1. <i>Site-specificity</i> do livro-poema.....	51
4. 2. Publicações de artistas.....	56
4. 3. Dinâmicas entre texto e imagem.....	62
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
6. REFERÊNCIAS.....	69
7. ANEXOS.....	71
7. 1. Anexo 1: reprodução de <i>A Ave</i>	71
7. 2. Anexo 2: reprodução de <i>Solida</i>	92

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se constitui como um estudo das relações entre enunciados e visibilidades nos *livros-poemas* do artista e poeta Wladimir Dias-Pino, surgidos no contexto da poesia visual dos anos 1950-1960 no Brasil. Para tanto, investiga os conceitos e usos atribuídos ao livro por diversos artistas que, naquele período, estavam interessados na articulação entre texto e obra de arte como modo de circulação de ideias, assim como sua própria inserção (do artista) na produção teórica e crítica de arte. Essas práticas ganhariam importância no Brasil especialmente com os movimentos concreto e neoconcreto que, dentre outros empreendimentos, destacariam o verbal e o visual como elementos indissociáveis na construção de sentido do objeto artístico.

Sob a perspectiva do campo no qual se realiza este estudo, o poema será abordado como uma modalidade de discurso artístico e que, especificamente na obra do artista estudado, assume o livro como forma — participando a seu modo da crescente tentativa de superação dos limites institucionais tradicionais da arte que ganharia força desde Marcel Duchamp. Objetiva-se destacar a potência que os livros-poemas de Dias-Pino mantêm ainda hoje, frente aos embates da arte contemporânea, porém considerando-se o momento histórico e cultural no qual ocorreram e onde essas obras efetivamente se contextualizam.

Aos poetas ligados ao concretismo caberia ressignificar a leitura através da exploração das três dimensões materiais da palavra: verbal, vocal e visual, no entanto, de modo bastante particular para cada um deles. No Brasil, veremos, com o poeta e crítico Álvaro de Sá¹, que a poesia concreta pode ser dividida em três vertentes, que apontam para questionamentos e soluções distintas em termos de linguagem. As correntes são representadas pelo grupo *Noigandres*, integrado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, por Ferreira Gullar e por Wladimir Dias-Pino.

1. SÁ, Álvaro de. **Vanguarda**: produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 92.

Para o grupo Noigandres, a exploração da materialidade da palavra se daria de forma simultânea e designaria seu próprio método de composição poética, poesia *verbivocovisual*². Utilizando-se de signos verbais e não-verbais, lançariam mão de recursos linguísticos, fonéticos e gráficos como elementos semânticos internos ao poema, cuja sintaxe relacional e fragmentária pretendia romper com a estrutura imóvel do verso na poesia tradicional. Já para Dias-Pino e Ferreira Gullar, pouco ou mesmo nada interessaria a oralidade do poema. Do mesmo modo, enquanto para os poetas Noigandres a poesia poderia ser apresentada em diversos meios como cartazes, jornais e revistas, Dias-Pino investiria mais incisivamente na questão do livro e Gullar na problematização do objeto (ou do *não-objeto*, como formularia em sua teoria fundadora do neoconcretismo³).

Interessa, aqui, analisar como a revisão artística da poesia e do livro gerou alternativas diversas em termos conceituais e materiais por parte dos artistas/poetas ligados às três vertentes da poesia concreta brasileira. Como veremos, a partir da reformulação operada por esse movimento, o livro seria colocado em questão enquanto veículo legítimo para a poesia, impulsionando alguns artistas a explorarem novos meios e, para outros, evidenciando o livro como parte significativa da leitura e não mero suporte sem expressão sígnica. Com isso, buscaremos compreender as particularidades do livro-poema de Dias-Pino — que tem como exemplares expoentes *A Ave* (1956) e *Solida* (1962) — e refletir sobre a contribuição que sua formulação acrescentou ao debate crítico no importante momento de transição entre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira.

Nesse sentido, a obra de Dias-Pino se mostra a mais interessada, dentre as dos demais artistas, em rearticular a poesia através da exploração de sua relação fundamental com o livro, objeto que ao longo de séculos estabeleceu um modelo amplamente assimilado de comportamento de leitura e propagação de informação. Desde uma separação entre o que seria *poesia* do que seria *poema* — que

2. O termo *verbivocovisual* tem origem na obra do poeta irlandês James Joyce e influenciaria a formulação da teoria da poesia concreta do grupo Noigandres. Ver: CAMPOS, Augusto de. *pontos-periferia-poesia-concreta*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 31-42.

3. Ver: GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. op. cit., p. 90-94.

estabeleceria as bases para o surgimento do movimento *poema//processo*⁴ nos anos 1970 — até a exploração das propriedades físicas do livro — como a sequencialidade, transparência e tridimensionalidade das páginas — Dias-Pino proporcionaria através do livro-poema um novo dispositivo de leitura e uma experiência singular de participação do leitor com a obra.

Sobremodo, a poesia e o livro perpassam toda a trajetória artística de Dias-Pino, desde os primeiros livros de poesia publicados nos anos 1940, onde já apresentava uma poesia espacializada, passando pelo concretismo com o livro-poema, pela elaboração do movimento *poema//processo* e pela articulação de sua *Enciclopédia Visual*. Seus livros-poemas, em especial, obtiveram grande repercussão e despertaram um aumento de interesse pelo livro como forma de arte no Brasil, a verificar-se na presença da estrutura livro-referente no trabalho de diversos artistas a partir do final dos anos 1950 e estendendo-se pelas décadas seguintes até a atualidade, como o que se convencionou categorizar como *livro de artista*.

É importante comentar que os estudos sobre a poesia concreta brasileira — em especial sobre o grupo Noigandres e sobre a obra de Dias-Pino — que deram origem a este trabalho, tiveram início em projetos de Iniciação Científica⁵ e se estenderam no projeto final de graduação da mestranda⁶, ambos sob orientação do professor Rogério Camara, atualmente membro do corpo docente da Universidade de Brasília. A partir dessas pesquisas, também tiveram viabilidade a implementação de dois *web sites*⁷ e a publicação de um livro⁸, que apresentam um levantamento

4. Wladimir Dias-Pino é um dos fundadores do movimento *poema//processo*, ao lado de Álvaro de Sá, Neide de Sá e Moacyr Cirne. A participação do poeta neste movimento será apresentada no capítulo II.

5. As pesquisas foram realizadas pela mestranda entre os anos de 2006 e 2009 junto ao grupo PLACE, vinculado ao Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Os projetos contaram com o apoio financeiro do programa PIBIC – UFES/Petrobrás e do CNPq.

6. A mestranda é graduada em Desenho Industrial – Programação Industrial pela UFES, em 2011.

7. Os *web sites* são: **Enciclopédia Visual**: espaço dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino, disponível em <www.encyclopediavisual.com> e **Poema Processo**, dedicado ao movimento *poema//processo*, disponível em <www.poemaprocesso.com.br>. Ambos foram viabilizados com apoio financeiro do CNPq.

8. O livro **poesia/poema**: Wladimir Dias-Pino, organizado por Rogério Camara e pela mestranda, foi aprovado no *Edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2014* e lançado em meados de 2015.

inédito sobre a obra do poeta e sobre o movimento poema//processo. Grande parte do conteúdo dos *web sites* e do livro foram coletados nos acervos particulares de Dias-Pino e da poetisa Neide de Sá, aos quais o acesso foi gentilmente permitido durante todos os anos de pesquisas.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho baseou-se na leitura e discussão de textos e na análise crítica de obras de arte selecionadas. Foram considerados textos dos próprios artistas cujas obras ou formulações integram o escopo da pesquisa, além de textos relevantes para o recorte temático estabelecido, escritos por outros artistas, pesquisadores, historiadores e críticos de arte. Para a análise mais aprofundada sobre os livros-poemas de Dias-Pino, foram de grande importância entrevistas realizadas com o artista e todo o levantamento de textos e obras disponibilizados nas pesquisas anteriores já mencionadas.

No primeiro momento, foram estudados textos de livros e catálogos escritos pelos artistas que compõem as três principais correntes do movimento da poesia concreta, sendo eles: o livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* dos poetas do grupo Noigandres⁹, que apresenta uma coletânea, organizada pelos próprios integrantes, de textos e manifestos norteadores do movimento da poesia concreta sob a ótica deste grupo; o livro *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*¹⁰ do poeta e crítico Ferreira Gullar, que traz um apanhado de depoimentos, textos, manifestos e reproduções de livros-objetos do autor; o catálogo *Wladimir Dias-Pino: a separação entre inscrever e escrever*¹¹, editado pelo próprio artista em 1982 e que traz uma seleção de poemas, imagens, desenhos e recortes de textos de sua autoria e também de outros críticos a respeito de sua produção desde os primeiros livros de poesias publicados nos anos 1940, até as produções inseridas nos movimentos da poesia concreta e do poema//processo. E, ainda, o livro *Processo: linguagem e comunicação*¹², que compila grande parte

9. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

10. GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

11. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. Departamento de Letras (Org.). **Wladimir Dias-Pino: a separação entre inscrever e escrever**. Cuiabá: Edições do Meio, 1982. Catálogo de exposição.

12. DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: Linguagem e Comunicação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

dos textos críticos de Dias-Pino, além de sua produção poética ligada ao movimento poema//processo. Com isso, foram analisadas as especificidades da produção de cada vertente da poesia concreta para situar a obra de Dias-Pino, sempre tendo como foco as discussões em torno do livro nesse contexto.

Outros autores também foram importantes para o estudo comparativo entre as vertentes da poesia concreta, sendo eles: *Poética e Visualidade*¹³ do poeta e pesquisador Philadelpho Menezes, que traça uma trajetória da poesia visual contemporânea brasileira, incluindo os trabalhos dos poetas concretos; o livro *Grafo-sintaxe concreta*¹⁴ de Rogério Camara, que analisa a produção do grupo Noigandres, suas influências e correspondências com outros campos da arte; o livro *Neoconcretismo*¹⁵ de Ronaldo Brito, que elabora um estudo das influências e características do movimento neoconcreto; o livro *Vanguarda: produto de comunicação*¹⁶ de Álvaro de Sá, que aborda a produção de Dias-Pino e participa da conceituação em torno da diferenciação entre *poesia* e *poema*, que levaria ambos os poetas a fundar o movimento do poema//processo, na sequência da participação de Dias-Pino no concretismo.

No aprofundamento da análise da produção específica de Dias-Pino, foram acessadas entrevistas realizadas com o poeta, nas quais ele comenta sobre os livros-poemas *A Ave*¹⁷ e *Solida*¹⁸, realizadas pela pesquisadora Vera Casa Nova e por Rogério Camara em diversas ocasiões, sendo a mais recente em fevereiro de

13. MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991.

14. CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

15. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

16. SÁ, Álvaro de. **Vanguarda**: produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1975.

17. DIAS-PINO. Wladimir. **Leitura sobre o livro-poema A Ave**. 2002. Entrevista concedida a Vera Casa Nova, Rio de Janeiro.

18. DIAS-PINO. Wladimir. **Leitura sobre o livro-poema Solida**. 2002. Entrevista concedida a Vera Casa Nova, Rio de Janeiro.

2015¹⁹. Além dos materiais coletados — entrevistas, textos, poemas e imagens — nas pesquisas anteriores e que se encontram disponíveis nos *web sites Enciclopédia Visual*²⁰ e *Poema Processo*²¹.

Não caberia neste estudo, conforme o recorte estabelecido, realizar um levantamento da vasta produção de livros de artistas produzidos no Brasil. Por esse motivo, optou-se por acessar mapeamentos conceituais já realizados por poetas e pesquisadores sobre o assunto. Dentre as principais referências acessadas estão o livro *A página violada*²² do pesquisador Paulo Silveira, que realiza um abrangente apanhado de produções de livros de artistas e traz entrevistas com alguns deles, incluindo Dias-Pino; dois textos do artista e poeta Julio Plaza, intitulados *O livro como forma de arte* (partes I²³ e II²⁴), nos quais o autor elabora um enquadramento da tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX; o catálogo da exposição *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*²⁵, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2012, sob curadoria do crítico de arte inglês Guy Brett, que apresentou uma seleção de obras que exploram os formatos de livro e de caixa na produção brasileira desde o final dos anos 1950 até o ano da mostra.

Finalmente, para uma análise dos desdobramentos conceituais do livro-poema na contemporaneidade e para se compreenderem os problemas relativos à circulação do objeto artístico nesse contexto, partiu-se de textos do crítico de arte Ronaldo Brito²⁶ e do artista e crítico Ricardo Basbaum²⁷, no que diz respeito ao momento de transição entre o moderno e o contemporâneo e a inserção da palavra

19. DIAS-PINO, Wladimir. 2015. Entrevista concedida a Rogério Camara, Rio de Janeiro.

20. ENCICLOPÉDIA Visual: espaço dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino. Disponível em: <www.encyclopediavisual.com>. Acesso em: 23 mar. 2015.

21. POEMA processo: espaço dedicado ao poema//processo. Disponível em <www.poemaprocesso.com.br>. Acesso em: 23 mar. 2015.

22. SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura a injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

23. PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O livro artístico). In: **Revista Arte em São Paulo**, nº 6. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, abr. 1982.

24. PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte II: O livro artístico). In: **Revista Arte em São Paulo**, nº 7. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, maio 1982.

25. ABERTO fechado: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. Catálogo de exposição.

26. BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (Org.). **Experiência Crítica**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2005.

como materialidade da obra de arte. Sobre a abertura de novas possibilidades de publicações artísticas e de uma abordagem do campo da arte como campo discursivo, considerou-se como referência o livro *Escritos de artistas: anos 60/70*²⁸, organizado pelas críticas e historiadoras de arte Glória Ferreira e Cecília Cotrim, assim como os textos *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*²⁹ da artista americana Andrea Fraser e *Um lugar após o outro*³⁰ da curadora e pesquisadora sul-coreana Miwon Kwon. Por fim, para uma reflexão sobre as transformações empreendidas pela contemporaneidade na dinâmica texto-imagem³¹, foram de grande valia os escritos do filósofo tcheco naturalizado brasileiro, Vilém Flusser³².

Deste modo, o trabalho final foi estruturado em três capítulos. No primeiro, foram analisadas as vertentes da poesia concreta brasileira, a fim de se verificarem as particularidades da obra de Dias-Pino diante das produções dos demais poetas concretos. O segundo capítulo brevemente traça a trajetória de Dias-Pino, com destaque para a formulação do livro-poema, contemplada principalmente nas obras *A Ave* (1956) e *Sólida* (1962) e seus desdobramentos na produção subsequente do artista. E a partir desse levantamento, o terceiro capítulo traz um mapeamento de questões pertinentes à arte contemporânea com o intuito de atualizar a discussão sobre a reestruturação do estatuto do objeto de arte, a redefinição de *lugar* deste objeto e do papel do artista como crítico, que deflagra a utilização da palavra como parte constitutiva da obra, através da crescente articulação do discurso com as práticas artísticas na contemporaneidade.

27. BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 13, set. 1995.

28. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2. ed., 2012.

29. FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro: ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.

30. KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: **Arte&Ensaios**, n. 17. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, dez. 2008.

31. FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. In: **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 5, 1986.

32. FLUSSER, Vilém. Prétextos para a Poesia. In: **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, 1985.

2. POESIA CONCRETA BRASILEIRA: do poema ao objeto

2.1. Arte e poesia concreta no Brasil

As transformações empreendidas pelo modernismo nas artes não passariam desacompanhadas por intensas reformulações no campo da poesia. Informada pelas vanguardas artísticas históricas, a palavra paulatinamente ganharia dimensão visual, tornando-se material e icônica, sinalizando um movimento crescente de articulação da prática visual com a prática discursiva por parte de artistas e poetas. Os postulados da arte concreta ganhariam força a partir dos embates em torno da linguagem abstracionista geométrica, expressa anteriormente em movimentos como o suprematismo, o *De Stijl* e o construtivismo russo, dentre outros. Na sequência desses acontecimentos, uma ruptura entre os artistas brasileiros que atuavam em torno do concretismo levaria ao surgimento do movimento neoconcreto. De pronto, o concretismo e o neoconcretismo se desdobrariam a partir de um intenso diálogo entre artistas e poetas, cujas formulações teóricas em muitos momentos se confundiriam com suas práticas artísticas.

Historicamente, o termo arte concreta apareceria em 1930 com a publicação da revista *Art Concret* em Paris, cujo texto introdutório, em tom de manifesto, definia os princípios de uma “arte universal”, contrária à representação e à subjetividade em busca de uma “clareza absoluta”³³. Tampouco a arte concreta se vincularia à arte abstrata, embora ambas coincidam numa negativa à figuração. Para a arte concreta internacional, do ponto de vista do pictórico, interessaria estritamente o que há de “concreto” na pintura, ou seja, seus elementos formais estruturais como planos, linhas e cores. Desse modo, seus artistas entusiastas defenderiam a técnica, o rigor formal e a matemática da composição ordenada geometricamente como método

33. VAN DOESBURG, Theo. Arte Concreta. In: AMARAL, Aracy. (coord.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 42-44.

para alcançar a proposta “realidade objetiva da pintura”. Os mesmos princípios seriam assimilados da pintura para outras manifestações como a escultura, a música e a poesia.

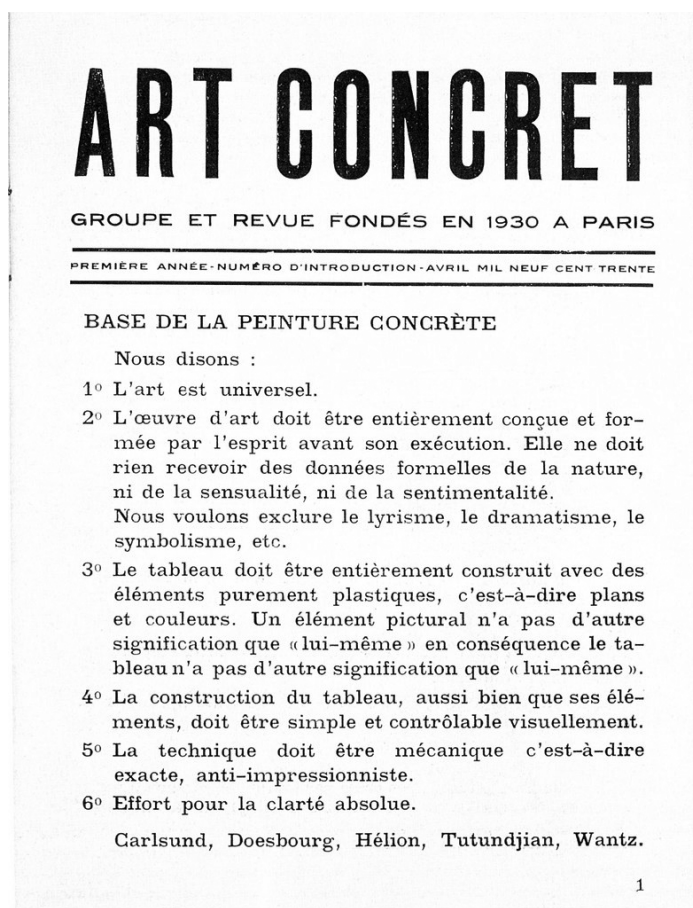


Figura 1: **Manifesto Arte Concreta**, Theo Van Doesburg, 1930.

No Brasil, os postulados da arte concreta ganhariam força a partir da década de 1950, marcada pelo otimismo econômico e pela corrida industrial do país durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), tendo como símbolo a construção da capital Brasília. Esse período, não por simples coincidência, se destacaria pelo surgimento de grandes instituições no âmbito artístico, como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo e a Bienal Internacional de São Paulo. Em sua primeira edição, em 1951, a Bienal premiaria a escultura *Unidade Tripartida* do arquiteto e teórico suíço Max Bill, consolidando a arte concreta no circuito artístico brasileiro e redefinindo os rumos da

arte de vanguarda produzida por aqui.³⁴ O concretismo seria, então, amplamente difundido no eixo São Paulo - Rio de Janeiro, abrindo espaço para a formação dos grupos *Ruptura* e *Frente*, liderados pelos artistas Waldemar Cordeiro e Ivan Serpa, respectivamente.



Figura 2: **Unidade Tripartida**, Max Bill, 1949.

Em 1952, acontece a primeira exposição do grupo *Ruptura* no MAM de São Paulo e a publicação do manifesto homônimo que oficialmente daria início ao movimento concreto no Brasil. Nesse mesmo ano, aconteceria a formação do grupo *Frente* no Rio de Janeiro e seria lançado o primeiro número da revista *Noigandres*, homônima do grupo formado pelos poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, ligados ao grupo de artistas paulistas. Nesse contexto, o projeto concretista seria transposto das artes plásticas para a poesia, na possibilidade de equivalência de seus pressupostos — do visual para o verbal.

34. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 38.

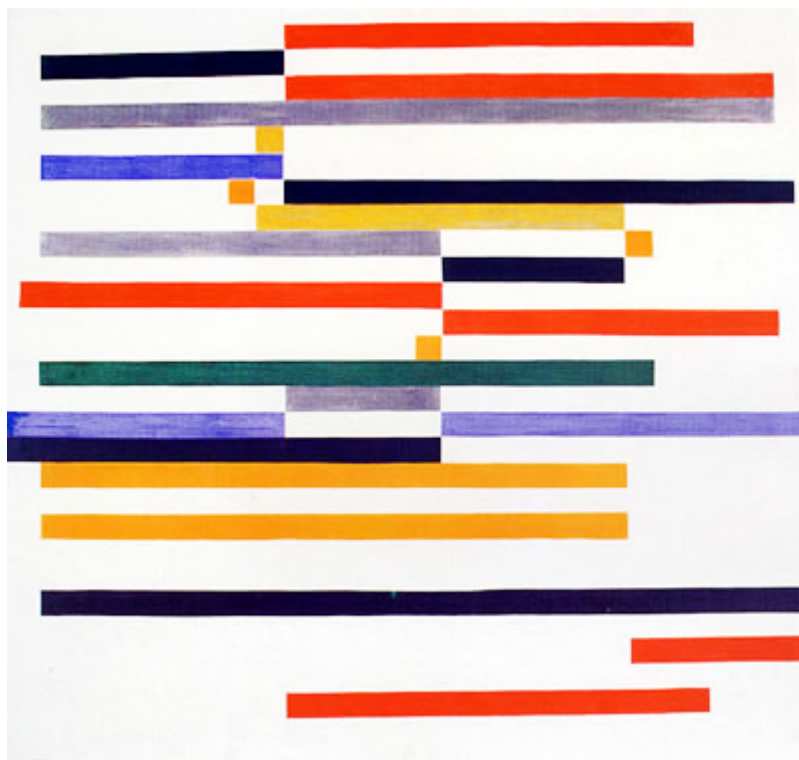


Figura 3: **Movimento**, Waldemar Cordeiro, 1951.

Com a participação de artistas ligados aos dois grupos, paulista e carioca, acontece em 1956 a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, ocorrida em duas edições: a primeira em dezembro de 1956, no MAM de São Paulo e a segunda em fevereiro de 1957 no Saguão do Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro. A mostra marcaria, oficialmente, a inauguração do movimento da poesia concreta, ao expor lado a lado pinturas, esculturas e poemas, evidenciando o intenso diálogo estabelecido entre artistas e poetas. Especialmente a poesia, por sua radicalidade, alcançaria grande repercussão nos principais meios de comunicação da época, incentivando um amplo debate e inserindo-se no cenário artístico internacional como “coisa brasileira nova no mundo”³⁵.

Na mostra, além de poemas do grupo Noigandres — então também integrado pelo poeta Ronaldo Azeredo — havia poemas de Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Augusto de Campos apresentou os poemas *salto* (1954), *tensão* (1956) e *ovonovelo* (1956). Haroldo de Campos participou com o poema *ô mago do ô mega* (1956), do qual faz parte o poema *silêncio* (1956). Décio Pignatari exibiu os poemas

35. Declaração de Ferreira Gullar na reportagem “O Rock’n Roll da Poesia”, escrita por Luís Edgard de Andrade e publicada em **O Cruzeiro**, em março de 1957.

semi di zucca (1956), *um movimento* (1956) e *terra* (1956). Ronaldo Azeredo expôs os poemas *ro* (1956), *a* (1956) e *z* (1956). Ferreira Gullar mostrou seis cartazes do poema *o formigueiro* (1954), composto em seu projeto original por 50 páginas/cartazes que seriam finalizadas somente em 1991. Dias-Pino, por sua vez, integrou a mostra com a primeira versão do poema *Solida* (1956) em cartazes, além de pôr à venda seu primeiro livro-poema intitulado *A Ave* (1956)³⁶.

A exposição nacional tornaria explícitas as divergências fundamentais entre as pesquisas realizadas pelos dois grupos de artistas reunidos, marcando o início da ruptura neoconcreta, que se efetivaria em 1959 com a publicação do *manifesto neoconcreto* pelos cariocas. O grupo faria frente ao que considerava uma “perigosa exacerbação racionalista”³⁷ por parte dos paulistas e defenderia uma maior liberdade de experimentação, através do resgate da subjetividade e da expressão nas artes e na poesia.

No cenário da poesia concreta internacional, destaca-se o trabalho pioneiro do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, que fora secretário de Max Bill durante sua direção na Escola de Ulm³⁸. Ao lado dos poetas brasileiros, Gomringer seria responsável pela formulação e difusão da poesia concreta através de diversas publicações nos anos 1950, nas quais “incorporaria o discurso concreto suíço/alemão à poesia”³⁹. Seus poemas se baseavam em estruturas extremamente minimalistas, de acordo com os princípios geométricos defendidos pela escola alemã, através do uso funcional da tipografia.

36. Cf. SÁ, Álvaro de. *A 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de Vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao Poema Visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983, p. 106.

37. GULLAR, Ferreira. *catálogo da 1ª exposição neoconcreta [fac-símile, 1959]*. In: **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. op. cit.

38. A Escola Superior da Forma, também conhecida como Escola de Ulm, foi uma instituição de pesquisa e ensino de design industrial que funcionou de 1952 a 1968 na cidade de Ulm, na Alemanha, e seria fortemente influenciada pelos princípios da Bauhaus, escola predecessora inaugurada em 1919 também na Alemanha. Esses princípios baseavam-se na assimilação de diversas tendências das vanguardas artísticas europeias de modo a aplicá-los na produção industrial em série, determinando uma metodologia e um estilo que influenciariam toda a arquitetura e o design industrial e gráfico modernos. Em seu método, os materiais deveriam ser empregados de forma racional e programada no projeto de produtos econômicos, funcionais e de grande valor estético, destinados à reconstrução do país então devastado pela guerra.

39. CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: O projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 21.

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Figura 4: **silencio**, Eugen Gomringer, 1954.

A poesia concreta estabeleceria uma correspondência entre os campos da arte, da comunicação, do design e da indústria, colocando em discussão não apenas questões linguísticas, mas de processos de comunicação e informação através da problematização da visualidade da palavra e de seus meios. Poetas e artistas buscavam em suas produções uma sintonia entre a intensa urbanização e os avanços tecnológicos de seu tempo. Segundo Álvaro de Sá e Antônio Sérgio Mendonça, os poetas concretos buscavam “superar o impasse que a poesia tradicional tinha atingido com o formalismo metafórico da *Geração de 45* e com o esgotamento criativo do modernismo”, de modo que suas pesquisas “giravam em torno da palavra, da sintaxe e principalmente da visualidade poética”⁴⁰.

Assim como na pintura concreta, a essa nova poesia não interessava a representação de conteúdos externos à própria obra, propondo a eliminação de valores figurativos, subjetivos ou simbolistas. Nesse sentido, Ronaldo Brito afirma que os concretos tratavam de “atuar sobre a própria sintaxe das linguagens [...] e promover uma ruptura no modo dominante de suas articulações significantes”⁴¹, e prossegue:

[...] No caso da poesia e da literatura, o raciocínio linear e convencional de sequência lógica-discursiva (“a organização sintático-perspectivista”, segundo Augusto de Campos) representado, por exemplo, pela unidade do verso. No caso das artes visuais, o espaço renascentista, com a perspectiva, o esquema “figura e fundo”, o sentido necessariamente

40. MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de Vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao Poema Visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983, p. 101.

41. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 40.

metafórico do quadro como espaço de representação, presença apenas simbólica a indicar o plano da realidade, do qual estava até certo ponto alijado.⁴²

Augusto de Campos destaca que a concretude poética se daria “no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuariam como objetos autônomos”⁴³. De forma análoga, Ferreira Gullar defende, em seu livro *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, que “o poema [concreto] começa quando a leitura acaba”, indicando a negação a qualquer tipo de “abstratização” do texto⁴⁴. Os mecanismos explorados pela poesia concreta revelariam diferentes abordagens do poema como objeto na obra de cada poeta/artista, conjugando e ampliando os campos da arte e da poesia.

Embora no primeiro momento os poetas estivessem alinhados em relação aos princípios norteadores da poesia que, então, definiam, três vertentes parecem se diferenciar no bojo do movimento da poesia concreta. Já por ocasião da primeira mostra nacional, em reportagem de Luís Edgard de Andrade publicada na revista *O Cruzeiro*, algumas contradições são assinaladas entre os poetas com obras expostas:

[...] O grupo Noigandres defendendo a palavra, a estrutura, o ideograma, precursores estrangeiros e procurando estabelecer uma filosofia linguística; Ferreira Gullar [...] destacando o empirismo e a emoção; Wladimir Dias-Pino inaugurando a codificação do espaço, elimina as letras por lugares geométricos, formas e cores.⁴⁵

Álvaro de Sá, analogamente, elabora no livro *Vanguarda: produto de comunicação*, a seguinte subdivisão de correntes: (1) a “simbólico-metafísica”, representada por Ferreira Gullar e que desembocaria no neoconcretismo; (2) a “de

42. Ibid., p. 40.

43. CAMPOS, Augusto de. *poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 55.

44. GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. op. cit., p. 77.

45. ANDRADE, Luis Edgard de. apud SÁ, Álvaro de. *A 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de Vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao Poema Visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983, p. 108.

rigor estrutural”, integrada pelo grupo Noigandres e seus continuadores e que traria “como segunda reação a poesia práxis”; (3) a “de linguagem matemática, apresentada por Wladimir Dias-Pino, precursora do poema//processo [...]”⁴⁶.

Já Philadelpho Menezes reconhece as divergências entre os três modelos, mas reforça uma diferenciação fundamental nas concepções do grupo Noigandres e de Dias-Pino em relação à proposta por Gullar, que se evidenciaria nos anos seguintes à primeira exposição:

[...] há divergências de formulação de “concretismo” entre o grupo Noigandres e Wladimir Dias-Pino. As diferenças de Ferreira Gullar, quando vierem à tona, serão não de concepção de concretismo, mas de discussão entre uma corrente geométrica e formalista e outra conceitual e subjetivista.⁴⁷

As diferenças conceituais e estéticas entre as três correntes teriam desdobramentos na problematização e utilização dos meios, como se verifica na opção de cada poeta ou grupo por uma determinada mídia para apresentação de seus poemas, embora todos tenham, por vezes, elaborado trabalhos em suportes diversos. O grupo Noigandres, interessado em propor uma abertura nas possibilidades de veiculação de sua poesia, apresentaria poemas em cartazes, oralizações, jornais, revistas, livros e em quantos meios lhe fossem possíveis. Ferreira Gullar e Dias-Pino enfrentariam a questão do livro como veículo legítimo para a poesia, mas de modos bastante distintos. Gullar de maneira menos interdependente da estrutura física do código e mais direcionado pela subjetividade da ação do leitor na significação do poema, chegando ao *não-objeto* de sua teoria fundadora do neoconcretismo⁴⁸. Dias-Pino, embora tenha apresentado a primeira versão do poema *Sólida* em cartazes na exposição de 1956, já havia concluído no mesmo ano a edição de seu primeiro livro-poema, *A Ave* – projeto iniciado, segundo ele, em 1949. O livro seria explorado plasticamente pelo artista/poeta como parte inerente a seus poemas durante a fase concreta propriamente dita de sua produção.

46. SÁ, Álvaro de. **Vanguarda**: produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 92.

47. MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991, p. 28.

48. GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. op. cit., p. 90-94.

Outra divergência importante se dá na exploração ou na negação da dimensão sonora da poesia. Parte fundamental da teoria e prática Noigandres, a oralidade pouco ou mesmo nada interessaria aos demais poetas. Ferreira Gullar estaria mais interessado no aspecto discursivo do tempo de leitura como elemento regulador do poema do que na oralidade em si. Já Dias-Pino radicaliza: “Um poema escrito é antes de tudo visual e não sonoro, ele não é um instrumento musical. A poesia silenciosa, a poesia espacial é contra o herói”⁴⁹.

De modo geral e para além da dimensão semântica da poesia, o grupo Noigandres exploraria a geometria do espaço gráfico como agente estrutural do poema, através de jogos de palavras tomadas por suas semelhanças de significados, sons e formas. Ferreira Gullar exigiria um procedimento de vasculhamento da superfície para a efetiva apreensão da obra, incorporando o manuseio e o tempo de leitura como elementos internos ao poema. Dias-Pino, por sua vez, solicitaria do leitor a decodificação do poema que toma a palavra como dado estatístico necessário ao desencadeamento de combinações e substituições de signos verbais e visuais, chegando a abdicar da palavra como unidade poética e utilizando, para isso, o livro como interface. Cabe destacar com mais detalhes a trajetória de cada vertente.

A seguir, serão brevemente discutidas as produções do grupo Noigandres e a de Ferreira Gullar, a fim de se compreenderem os desdobramentos que levaram à ruptura neoconcreta e situar, no capítulo seguinte, a produção e a contribuição de Dias-Pino nesse contexto.

49. DIAS-PINO, Wladimir. **Processo**: Linguagem e Comunicação. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

2.2. Grupo Noigandres

No centro da formulação da poesia concreta estão os paulistas do grupo Noigandres, responsáveis pela elaboração teórica inicial e pela ampla divulgação do movimento, através de ensaios, manifestos e traduções/versões de poemas dos autores internacionais de referência, como Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, E. E. Cummings, Vladimir Maiakóvski e James Joyce. Além da evidente relação com as artes visuais, a poesia Noigandres estabeleceria um diálogo com as formulações da música concreta internacional. No texto *poesia concreta*⁵⁰, Augusto de Campos defende essa aproximação: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma *poesia concreta*”⁵¹.

Fundamentada a partir da “ideia do ideograma”, a poesia Noigandres lançaria mão de signos verbais e não-verbais, explorando simultaneamente recursos semânticos, fonéticos e gráficos como elementos intrínsecos ao poema (poesia *verbivocovisual*). Através da proposição de uma sintaxe relacional e fragmentária, pretendia romper com a estrutura imóvel do verso na poesia tradicional, tomada como anacrônica ao mundo moderno. Para além da metáfora, figura essencialmente poética, a palavra seria potencializada pela atomização de seus elementos sonoros e visuais, ampliando as possibilidades de associações e significados.

o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – ‘verbivocovisual’ – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra.⁵²

Em seu primeiro estágio, a poesia Noigandres daria ênfase à espacialização gráfica das palavras como alternativa à “crise do verso” identificada em sua pesquisa. A série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, publicada em 1955 na edição número 2 da revista *Noigandres*, é emblemática deste período de formulação inicial do movimento, que busca sintetizar na prática o repertório teórico

50. CAMPOS, Augusto de. *poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 55-62.

51. Ibid., p. 55.

52. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Plano-piloto para poesia concreta*. In: **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 215.

lygia finge
rs ser
digital
dedat illa(grypho)
lynx lynx assim
mãe felyna com ly
figlia me felix sim na nx
seja: quando so lange so
ly
gia la sera sorella
so on ly lone ly tt-

No decorrer do exercício prático de cada poeta, cada vez mais identificado com a metodologia de composição delineada pelo grupo, o uso de cores seria abolido e a poesia assumiria um carácter essencialmente tipográfico, ordenado pela parataxe em diagramas geométricos, chegando à sua fase concreta propriamente dita. As similaridades entre formas e sons seriam exploradas através da justaposição de palavras matematicamente distribuídas, de modo a ampliar as possibilidades

27

semânticas do poema. Para tanto, “a natureza paranomástica assenta-se na disposição geométrica do signo verbal no espaço da página, funcionalizando a arrumação gráfica”⁵⁴.

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
rater a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra**

Figura 6: **terra**, Décio Pignatari, 1954.

Décio Pignatari destaca a existência de dois estágios na evolução formal do movimento. Um primeiro momento no qual predomina a fisiognomia e a forma orgânica, e um segundo no qual o poema “tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica”⁵⁵. Assim como defendido pela arte concreta em geral, a poesia busca distanciar-se, cada vez mais, de qualquer ranço figurativo ou simbolista, neste caso, em relação à poesia discursiva. Desse modo, a poesia concreta estabelece sua particularidade diante da poesia espacializada já apresentada por outras manifestações poéticas de vanguarda, como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e demais movimentos correlatos.

54. MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991, p. 38.

55. PIGNATARI, Décio. *poesia concreta: organização*. In: **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 129.

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tem	são	bem
	tom	sem
	bem	som

Figura 7: **tensão**, Augusto de Campos, 1956.

Em 1958, na edição de número 4 da revista *Noigandres*, o grupo assina o *plano-piloto para poesia concreta*, manifesto que reitera as principais referências, dentre autores precursores e afinidades com a escrita ideográfica, e delimita definitivamente o método de composição do poema como objeto autônomo, “poema-produto”. O título faz referência ao plano-piloto da construção de Brasília, elaborado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, indicando o propósito, não apenas da poesia mas da arte concreta em geral, de estabelecer interfaces entre a arte e os meios de produção, adequadas ao momento histórico e ao avanço urbano e industrial do país naquele período. Sua contemporaneidade, no sentido de estar sintonizada às emergências de seu tempo, se revela na medida em que “a poesia concreta toma o texto urbano e a comunicação de massa para chegar à síntese e à racionalização desta linguagem retirando seus ruídos e definindo uma estrutura”⁵⁶.

56. CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: O projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 36.

VVVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Figura 8: **velocidade**, Ronaldo Azeredo, 1957.

A partir da década de 1960, bastante influenciados pela situação política do país, o grupo se volta para questões desta natureza no que chamam de “salto participante”, incluindo em seus poemas temáticas relacionadas à fome, ao consumo, à greve e ao poder. Essa mudança de direcionamento, de imediato, indica o início de um distanciamento entre a prática e a rígida teoria concreta, que defendia uma poesia anticonteudista, esvaziada de expressão e subjetividade. Segundo Philadelpho Menezes, por volta de 1963/1964 a produção do grupo aponta para “caminhos distintos tomados por seus integrantes”, não podendo mais ser considerada como poesia concreta no sentido estrito de sua teoria.⁵⁷

branco	branco	branco	branco
vermelho			
estanco	vermelho		
	espelho	vermelho	
		estanco	branco

Figura 9: **branco estanco**, Haroldo de Campos, 1959.

57. MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991, p. 28.

A obra do grupo Noigandres, especialmente em sua fase mais literal, abriria caminho para a exploração da visualidade na poesia brasileira de forma cada vez mais radical. Décio Pignatari, em 1964, buscaria uma “nova linguagem concreta via teoria da informação”⁵⁸, com seus *Poemas Semióticos*. Augusto de Campos produziria *Popcretos*, série de poemas-colagens em contraponto à Pop Art americana. A crescente inserção de signos não-verbais no campo poético culminaria numa poesia sem palavras, como a apresentada pelo poema semiótico e pelo poema//processo, a partir da década de 1970.

2.3. Ferreira Gullar

Se no início das formulações em torno da poesia concreta pode-se considerar que os trabalhos dos poetas envolvidos não diferiam essencialmente entre si — agrupando-se sob a égide do concretismo —, algumas divergências conceituais já ali presentes tomariam corpo e definiriam os rumos da poesia visual e da arte produzidas no país. Crítico, desde o princípio, ao rigor matemático proposto pela poesia do grupo paulista, Ferreira Gullar defende o poema concreto como “uma experiência cotidiana — afetiva, intuitiva”, cuja “combinação dos elementos sensoriais da palavra — som, grafia — estará sempre na dependência do que daí resulte como expressão ‘verbal’”⁵⁹. Empenha-se em reativar a subjetividade da ação do leitor/espectador como informação poética equivalente à expressão verbal.

O poeta maranhense exploraria o espaço da página como “dado empírico e simbólico”⁶⁰ do poema, de modo que a existência do signo dependeria essencialmente da manipulação do leitor, que deveria lhe conferir significado. Seu exercício poético aliado às experiências plásticas de artistas como Lygia Clark, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis serviria de base para o desenvolvimento da teoria neoconcreta — estes seriam os artistas que assinariam o *manifesto neoconcreto* redigido por Gullar em

58. CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: O projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000, p. 34.

59. GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. op. cit., p. 79.

60. Ibid., p. 57.

1959. Philadelpho Menezes destaca que, “enquanto no campo das artes o neoconcretismo se dispunha a reformular o espaço e sua apreensão pelo espectador, na teoria da poesia neoconcreta discute-se o tempo como pomo da discórdia”⁶¹.



Figura 10: **O formigueiro**, Ferreira Gullar, 1954.

61. MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991, p. 58.

Já em *A luta corporal* (1954), Gullar exploraria os espaços em branco da página e incluiria páginas em branco no livro com o intuito de estruturar o tempo de leitura dos poemas, “feito camadas de silêncio acumuladas nas páginas”⁶². No diálogo estabelecido com o grupo Noigandres, defende que “a questão fundamental da nova poesia não era ‘criar um novo verso’ [...] e, sim, ‘superar o caráter unidirecional da linguagem, rompendo com a sintaxe verbal’”⁶³. Em 1957, seriam publicados no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* dois artigos que marcariam a ruptura entre os dois grupos: *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, de autoria de Haroldo de Campos e *Poesia concreta: experiência intuitiva*, assinado por Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim.

A partir disso, Gullar buscaria “conciliar o discurso linear com a espacialização da palavra”, resultando na criação de *O formigueiro* (1954). Cinco páginas do poema integraram a exposição nacional de 1956 em forma de cartazes e, mais tarde, foram transpostos para o formato de livro. Neste trabalho, Gullar promoveria a espacialização do poema nas páginas e ao longo do corpo do livro com palavras “que vão sendo explicitadas por um processo que lembra o dos anúncios luminosos, onde várias palavras que ocupam o mesmo lugar no espaço são mostradas uma de cada vez, acendendo e apagando”⁶⁴. Da necessidade de incorporar pausas e deslocamentos de palavras ao poema, o poeta exploraria a sequencialidade do ato de virar as páginas, chegando à solução plástica/poética que denominaria de *livro-poema*. No entanto, segundo o próprio artista, esses experimentos logo apresentariam “uma concepção bem diferente”, por não exibirem mais a “estrutura de um livro e sim a de um objeto novo, manuseável”⁶⁵, que resultariam em seus *poemas espaciais*.

62. GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 21.

63. Ibid., p. 22.

64. Ibid., p. 75.

65. Ibid., p. 37.

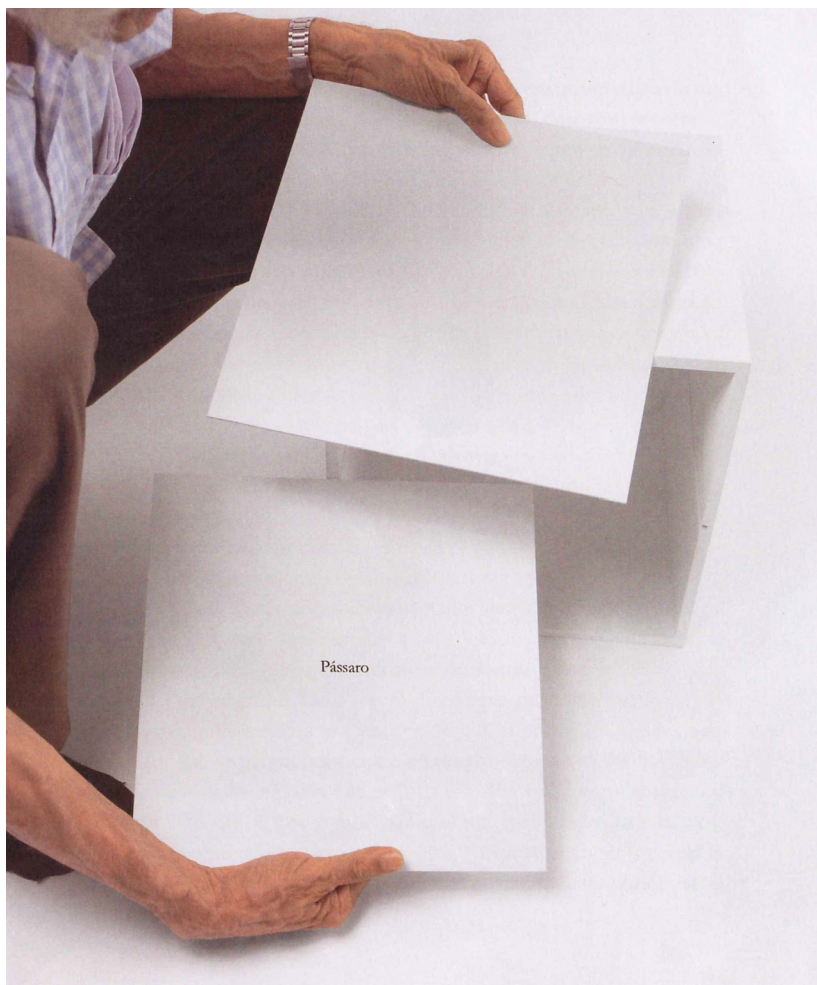


Figura 11: **Pássaro**, Ferreira Gullar, 1954.

Nesses trabalhos, Gullar sintetiza as ideias presentes em sua *teoria do não-objeto* (1959), elaborada a partir de uma profunda análise da arte moderna, impulsionada pelas produções anteriores da arte concreta e que funcionaria como conceito-chave na produção em andamento dos artistas ligados ao grupo neoconcreto. Em contrapartida plástica ao manifesto neoconcreto e à teoria do não-objeto, Gullar elabora *Poema Enterrado* (1960), que consistia em uma sala no subsolo da casa do artista Hélio Oiticica, onde encontrava-se uma sequência de cubos inseridos dentro de outros cubos, cuja manipulação revelava uma única palavra: “rejuvenesça”. Embora esse trabalho nunca tenha sido exposto, devido a uma inundação no porão na véspera de sua inauguração, ficou o registro do projeto de sua *instalação*. Em sua concepção, o poema requisitaria a participação corporal

do leitor, que deveria penetrar na sala-poema — em oposição à participação contemplativa (poesia-cartaz) ou manual (livro-poema) até então proposta pela poesia concreta.

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.⁶⁶

O trabalho artístico de Gullar, que serviria também à elaboração teórica do neoconcretismo, logo seria interrompido no início dos anos 1960 pelo artista que se dedicaria à militância política na área da cultura durante todo o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Suas formulações, no entanto, seriam levadas adiante nas produções dos artistas Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. O movimento neoconcreto alcançaria grande repercussão internacional e, de acordo com diversos autores, marcaria o início da arte contemporânea no Brasil. Segundo Ronaldo Brito, “é um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país, e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo.”⁶⁷

* * *

Distante do propósito de conceder eventuais méritos de pioneirismo na elaboração do conceito de livro-poema por parte de Ferreira Gullar ou Dias-Pino — cujas formulações acontecem mais ou menos ao mesmo tempo, mas resultam em proposições diversas assim como seus desdobramentos —, pretende-se, ao contrário, ressaltar as contribuições particulares de cada poeta/artista na discussão historicamente englobada pela égide da arte e da poesia concreta. Não obstante, na bibliografia específica desse período, em raros momentos os autores dedicam-se à análise da obra de Dias-Pino, referendando especialmente aos poetas do grupo Noigandres a “autoria” e desenvolvimento da poesia concreta. Embora, com efeito, o grupo tenha produzido e publicado quantitativamente mais do que os demais poetas

66. Ibid., p. 90.

67. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 55.

individualmente, o desdobramento conceitual e consequentemente prático dessa poesia se deu através do constante embate entre seus agentes, cujas divergências impulsionavam a pesquisa sempre um passo adiante.

Propõe-se, aqui, uma reflexão sobre a concepção do livro como objeto artístico a partir do concretismo e, dentre os poetas envolvidos, Dias-Pino se mostra como o mais interessado em aprofundar-se nesta investigação. Como veremos no capítulo a seguir, o artista investiria fortemente na objetualidade do livro, para além da exploração da sequencialidade das páginas. Ao explorar a totalidade desse objeto, tornaria o livro efetivamente parte significativa do poema e apresentaria uma obra que, além de mesclar pontos em comum entre as demais concepções da poesia concreta, impulsionaria a visualidade poética rumo ao movimento do poema//processo. Vejamos mais sobre o trabalho de Dias-Pino no capítulo a seguir.

3. WLADEMIR DIAS-PINO: uma terceira via

3.1. Livro-poema: o livro como linguagem

Em sua trajetória, Wladimir Dias-Pino atua como poeta, artista plástico, tipógrafo e designer. Em todas essas atividades, investe em um pensamento gráfico que confronta a leitura ao universo das imagens e constantemente suscita a participação ativa do leitor. Em sua obra, a poesia, para além da linguagem, determina uma nova maneira de imaginar o mundo. Caracteriza-se como o mais cibernético dos poetas concretos. No entanto, seu trabalho permanece pouco difundido e estudado, em parte por causa da dificuldade de reprodução gráfica de seus livros-poemas — cujos raros exemplares se encontram em restritas coleções particulares —, em parte pelo fato de que o artista tem rejeitado realizar reedições de suas obras, deixando a cargo do leitor que sejam feitas novas versões de seus poemas, uma vez apreendida sua lógica de funcionamento.

O artista e poeta, nascido no Rio de Janeiro em 1927, muda-se na adolescência com a família para a cidade de Cuiabá, onde publica de forma artesanal, entre as décadas de 1940 e 1950, seus primeiros livros de poesia: *A Fome dos Lados* (1940), *A Máquina Que Ri* (1941), *Os Corcundas* (1954) e *A Máquina ou A Coisa em Si* (1955). Desde os primeiros trabalhos, Dias-Pino explora a horizontalidade da página e as possibilidades expressivas da tipografia. A inquietude de quem acompanha os avanços tecnológicos de seu tempo apresenta-se na temática e no vocabulário dos poemas, revelando um poeta afetado pela presença cada vez mais predominante da máquina: “*Que pluma esses dentes / de engrenagem até ao tédio / tamanho mapa, mapa de ferro / ruminando que raiva igual / toda andaime logo de febre / e também aço outras coisas / quase humana, quase hélice.*”⁶⁸

68. DIAS-PINO, Wladimir. **A máquina ou a coisa em si**. Cuiabá: Igrejinha, 1955.

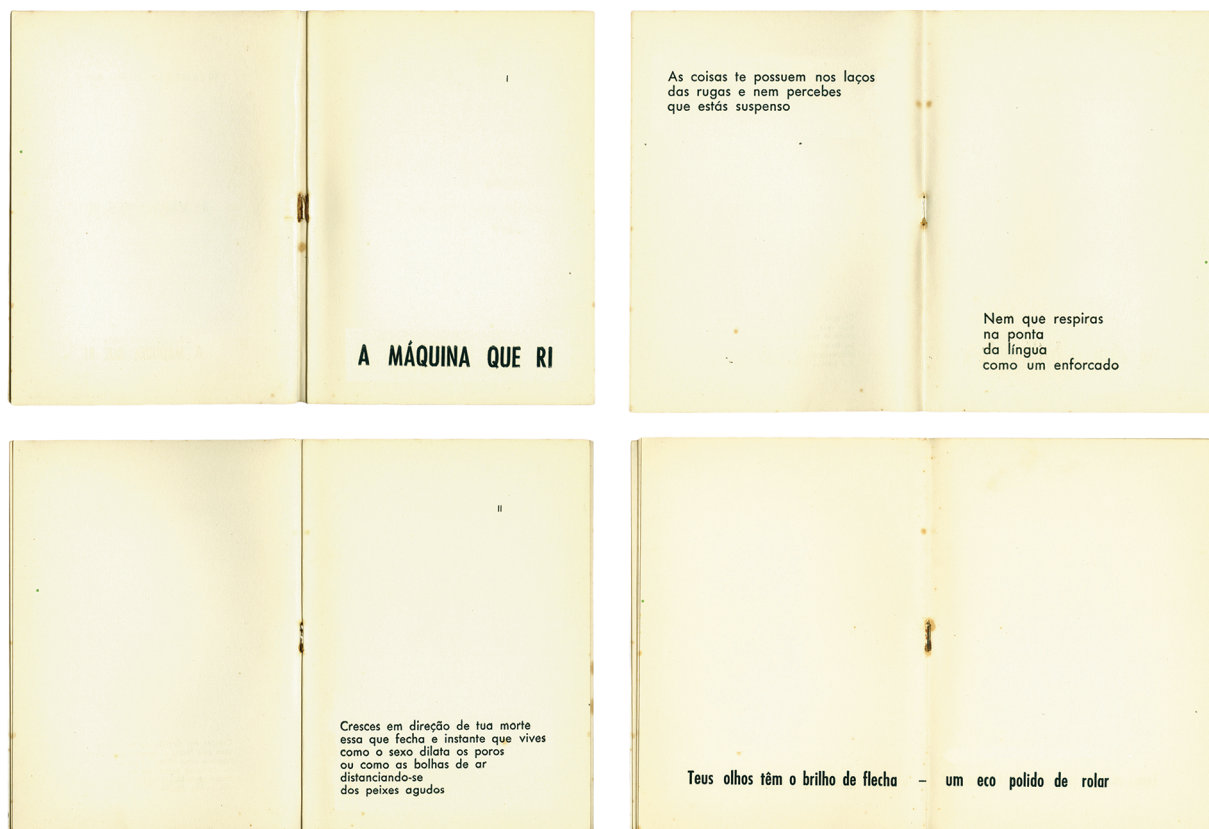


Figura 12: **A máquina que ri**, Wladimir Dias-Pino, 1941.

As publicações datadas a partir de 1951 são classificadas, pelo próprio artista, como pertencentes ao movimento *Intensivista*, então fundado neste mesmo ano por Dias-Pino juntamente com os escritores Rubens de Mendonça e Othoniel Silva, tendo como suporte divulgador o jornal *Sarã*. Em manifesto, o grupo rearticula os ideais simbolistas, que, em sua perspectiva, estariam presos a uma única dimensão da imagem, e propõe um “simbolismo duplo”. Para Dias-Pino, o simbolista opera sobre o plano da língua, enquanto o intensivista visa alcançar outras dimensões imagéticas: “O simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados”⁶⁹.

No ano seguinte à criação do Intensivismo, em 1952, Dias-Pino transfere-se novamente para a capital fluminense e começa a editar seu livro-poema *A Ave*, que seria concluído e lançado apenas em 1956, por ocasião da *I Exposição Nacional de Poesia Concreta*. Nos trabalhos deste período, Dias-Pino lança mão das

69. CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (Org.). **poesia/poema**: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2015, p. 13.

possibilidades físicas do livro ao problematizar a própria estrutura do objeto e os processos de recodificação do texto, assim como a unidade do verso na poesia tradicional em meio à era eletrônica que então se anunciava. Os livros-poemas, termo cunhado para designar suas experiências plásticas/poéticas com este meio e que tiveram como principais expoentes as obras *A Ave* (1953-1956) e *Solida* (1962), constituem sua contribuição de maior repercussão na visualidade da poesia brasileira e reforçam a diferenciação teórica entre o concretismo e o neoconcretismo em torno da objetividade nas artes.

Dentre os demais poetas concretos, Dias-Pino adotaria o livro de modo radical, fundamentando uma distinção entre *poema-livro* e *livro-poema* ao defender que, no poema-livro, o suporte estaria subordinado ao poema e, desta forma, possibilitaria a utilização de outros meios para sua veiculação – prática reincidente nas produções do grupo *Noigandres*, que, mais interessado em resolver a unidade da página, apresentaria poemas em jornais, revistas e cartazes. Já o livro-poema não poderia perder sua materialidade de livro, visto que prevê a exploração das possibilidades materiais e (tipo)gráficas deste objeto, inaugurando uma interatividade diversa com a obra. Reestrutura-se, assim, a condição linguística do livro diante da profusão de novas mídias, caracterizando-o como meio insubstituível a determinadas produções poéticas.

Existe o poema-objeto dos dadaístas. Os nossos são objetos-poemas. É a diferença entre poema-livro e livro-poema. O Inferno de Dante é um poema-livro. A condição de poesia-poema (um longo poema) é que impõe um todo ao livro, no caso de Dante. Já no livro-poema é a expressão do próprio material usado no livro: a paginação, a página em branco, as permutações de folhas, o ato de virar as páginas, a transparência do papel, o corte, os cantos, etc.⁷⁰

Segundo Dias-Pino, o verdadeiro artista é aquele que inventa a sua própria maneira de “inscrever”, livre de códigos estabelecidos *a priori*. Sua obra trava um enfrentamento constante contra a hegemonia do alfabeto, que considera “o instrumento de dominação mais cruel que o homem já criou”⁷¹. Em seus livros-poemas, a palavra serve como pré-texto para a criação de novos códigos visuais,

70. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. Departamento de Letras (Org.). **Wladimir Dias-Pino**: a separação entre inscrever e escrever. Cuiabá: Edições do Meio, 1982. Catálogo de exposição.

71. CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (Org.). **poesia/poema**: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2015, p. 21.

relembrando sempre o caráter imagético e a convencionalidade da escrita, ponto-chave na teoria da poesia concreta. No entanto, ao partir inicialmente de uma frase ou uma única palavra, o poema, ou neste caso, sua inscrição, prioriza a exibição de sua mecânica construtiva e a estrutura matemática da sintaxe em detrimento à transmissão de uma determinada mensagem verbal. Esvazia-se o poema de significado para torná-lo plástico e manipulável pelo leitor.

Nesse sentido, a poesia de Dias-Pino encontra pontos de contato com a fenomenologia essencialmente defendida pelo neoconcretismo. Sua obra, com efeito, parece transitar entre as proposições das outras duas vertentes da poesia concreta, ampliando a discussão sob novas perspectivas. No *manifesto neoconcreto*, Gullar explicita a visão fenomenológica de sua vertente da seguinte maneira:

Não concebemos a obra de arte nem como 'máquina' nem como 'objeto', mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenologia.⁷²

Da experiência como tipógrafo, advém a consciência de Dias-Pino sobre a fisicalidade do texto. A compreensão da letra como objeto escultórico, o domínio de diferentes técnicas de impressão e suas características na superfície do papel configuram-se em informação tátil/visual a ser aproveitada no poema. Na técnica da tipografia, os “brancos” da página ocupam espaços físicos no componedor de texto e a visualidade se dá pela negatização ou positização dos relevos dos tipos móveis no papel. Na linotipia, uma evolução da técnica tipográfica, a composição é determinada pela perfuração que a máquina executa sobre uma fita de papel, que posteriormente distribui os tipos em linhas e blocos de texto para a impressão. Esse sistema incipiente de codificação do texto (digitado) para reconhecimento pela máquina é apropriado plasticamente pelo poeta em *A Ave* (1956).

72. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Org.). **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 235.

3.2. A Ave

A Ave teve uma edição de cerca de trezentos exemplares impressos em tipografia, entre os anos de 1953 e 1956, e contava com uma série de acabamentos manuais feitos pelo artista. Preservava os índices de sua confecção artesanal e, por isso, um volume não é exatamente igual ao outro. A tiragem reduzida justifica-se na proposta de incentivar o desenvolvimento de novas versões do livro por parte dos leitores. Sua ideia é a de um livro que se autoexplica ao longo do uso, uma espécie de *computador de bolso*⁷³ que solicita a operação conjunta do leitor na construção semântica do poema. Dessa forma, A Ave, primeira edição a materializar o conceito de livro-poema de Dias-Pino, pretende marcar uma posição intermediária entre o códice e o computador.

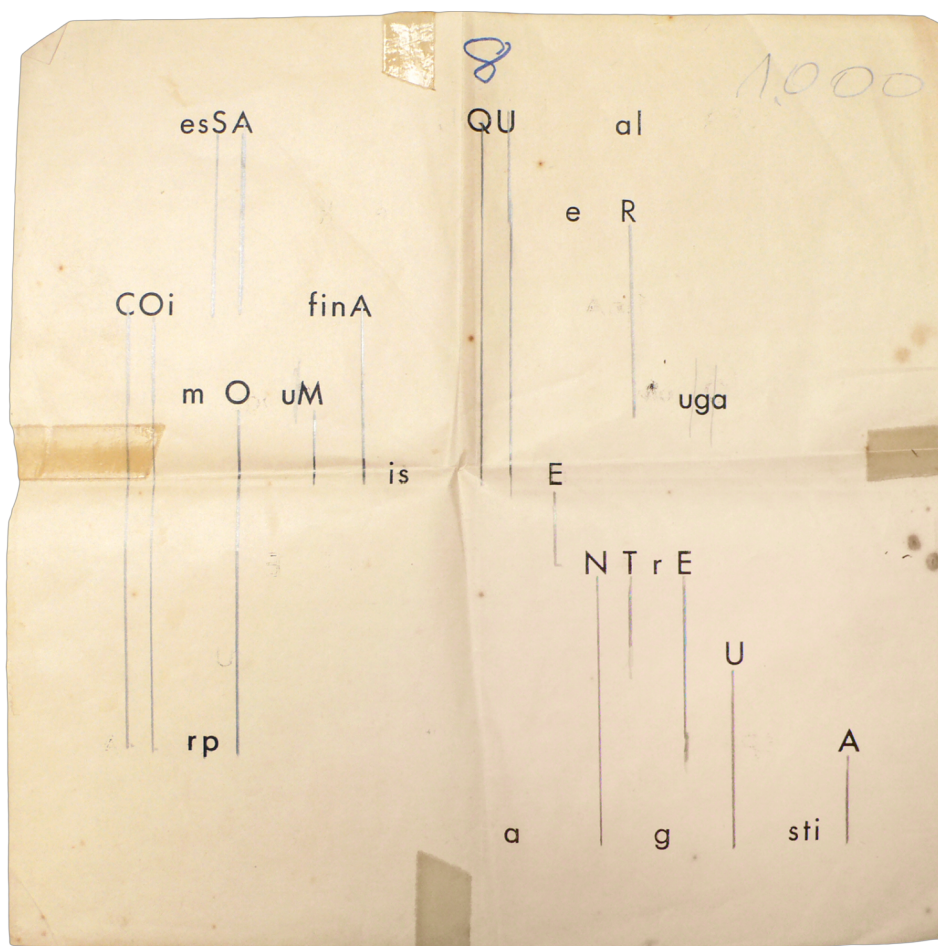


Figura 13: Estudo de concepção de **A Ave**, Wladimir Dias-Pino, 1953-1956.

73. MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de Vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983, p. 167.

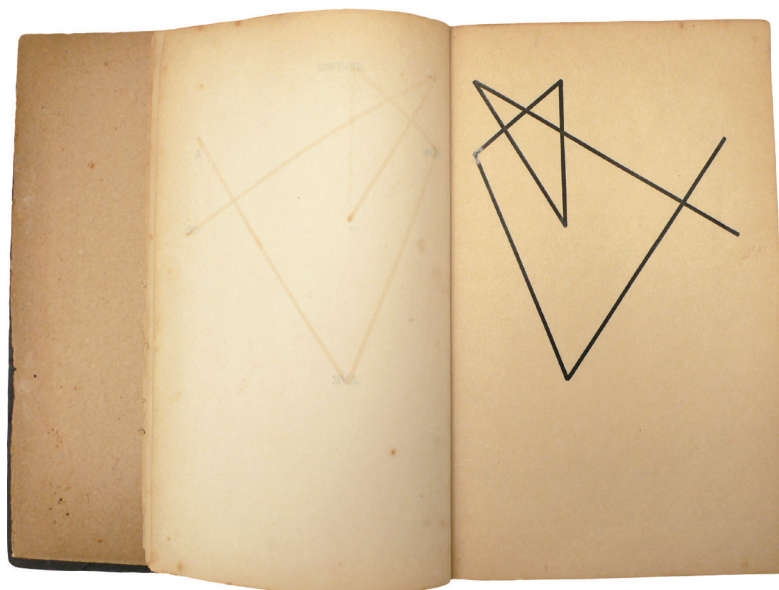
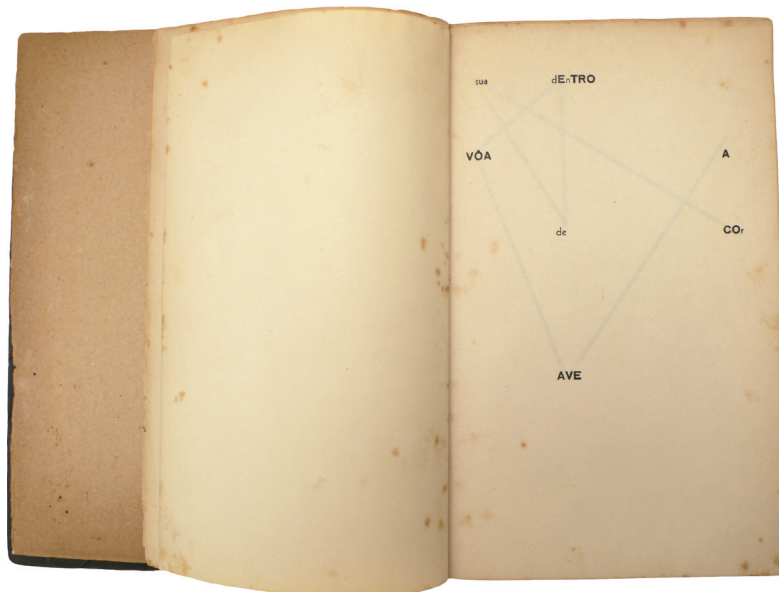
Cada página apresenta em seu verso elementos que interagem através da transparência do papel com a página seguinte, composta por um gráfico indicador de leitura que inicialmente recupera o sentido do poema, simulando um movimento de leitura análogo ao voo de uma ave no céu - *“A ave voa dentro de sua cor”*. Assim, o livro é organizado em séries que evoluem em um processo de eliminação da palavra até a transparência total das perfurações nas páginas e o desvelamento das várias cores e texturas de papéis como conteúdo poético. Além disso, os textos são grafados em permutações de caracteres em caixa-alta e baixa, de forma aparentemente aleatória, remetendo ao caráter estatístico do texto. Este ruído interfere no tempo de leitura e na experimentação do poema, permitindo que os textos assim recombinaos entre eles e com os vértices dos gráficos reconquistem novos significados.

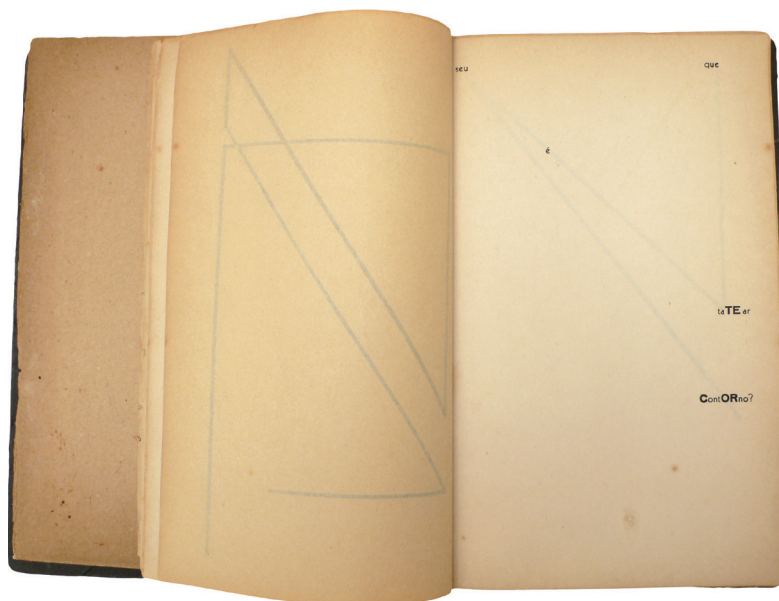
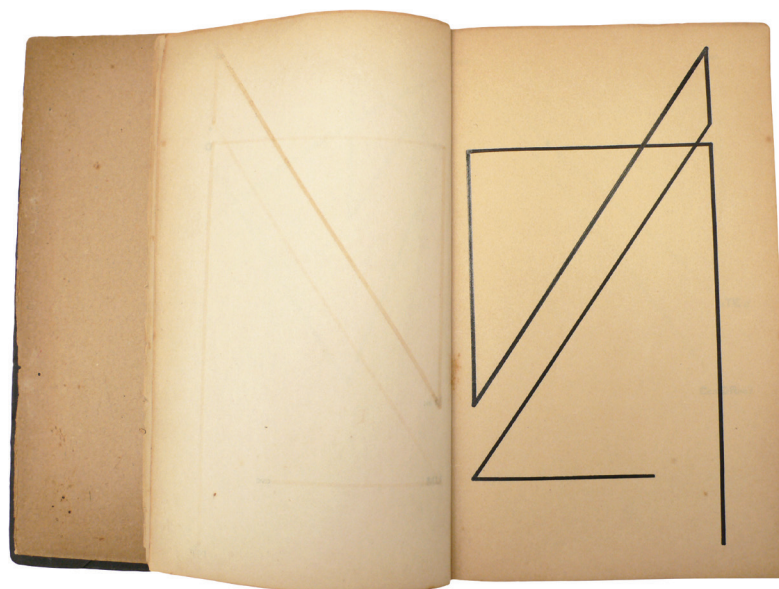
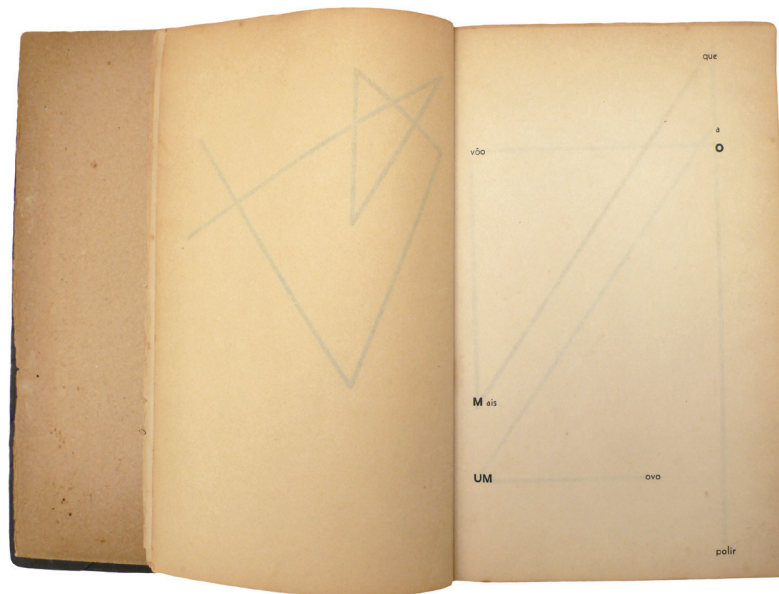
Além do tratamento gráfico do texto, a materialidade do suporte é evidenciada em cada detalhe do projeto gráfico do livro. O formato retangular é pensado para favorecer uma leitura angular dos poemas, conduzida pelos gráficos indicadores de entrada e saída do texto. A encadernação em grampo permite que novas páginas possam ser anexadas posteriormente ao livro, se assim desejado. Os papéis coloridos e de diferentes texturas conferem uma experiência tátil que participa do poema. *A Ave* se apresenta como um programa, cuja metamorfose contínua do código verbal/visual elimina o referente textual e transforma o poema em elemento puramente plástico.

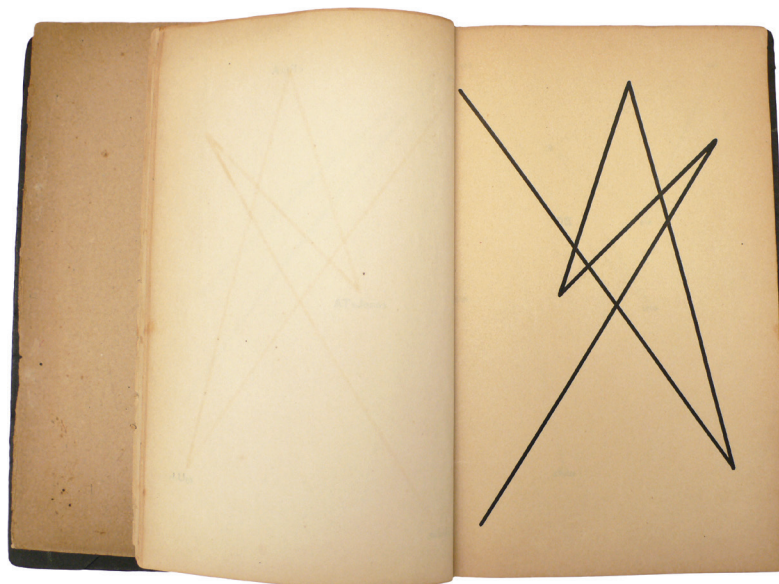
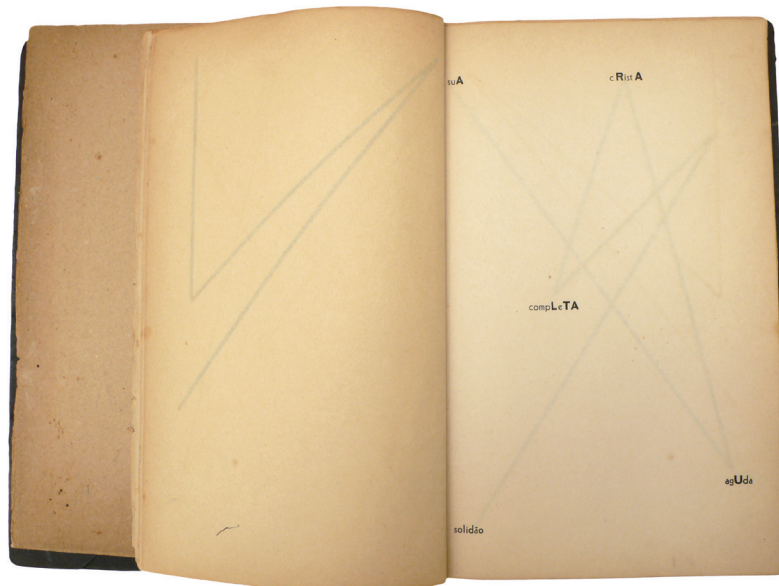
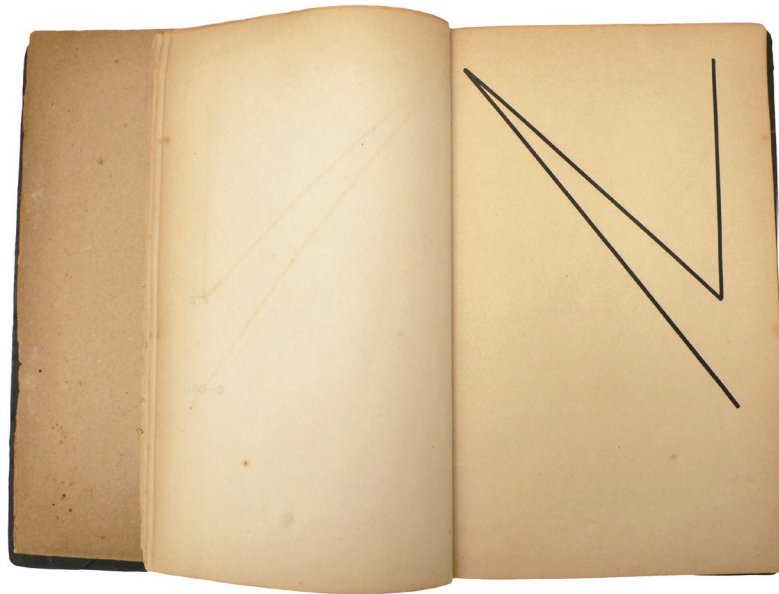
7. ANEXOS

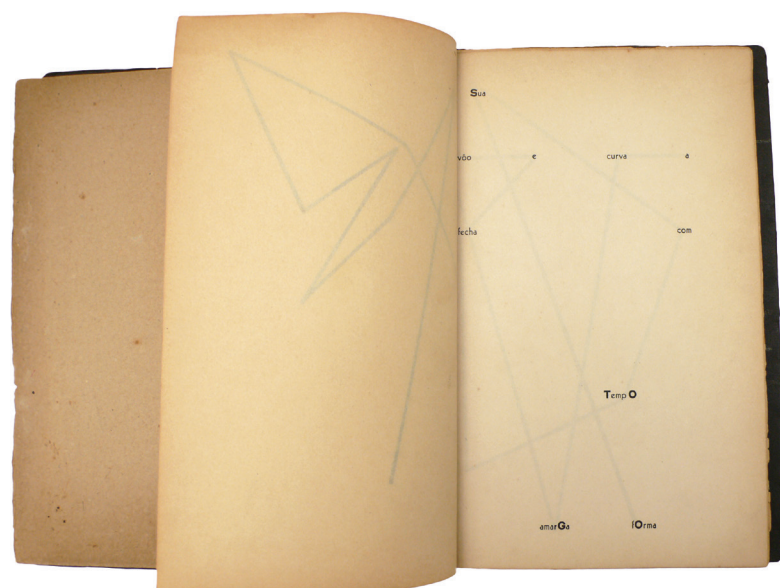
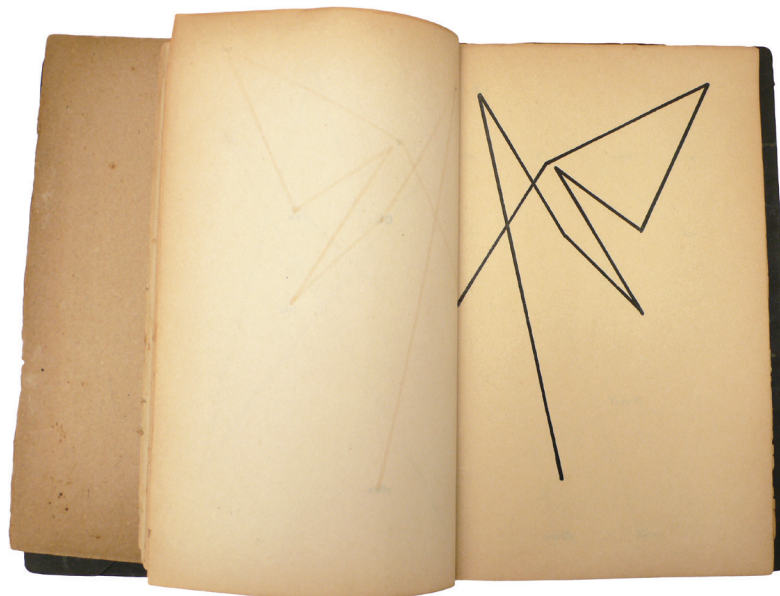
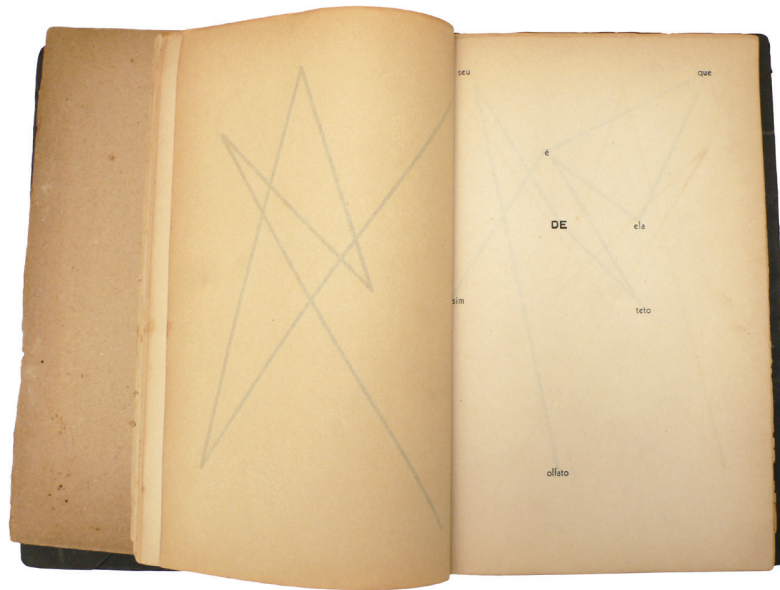
7. 1. Anexo 1: reprodução de A Ave (1956)

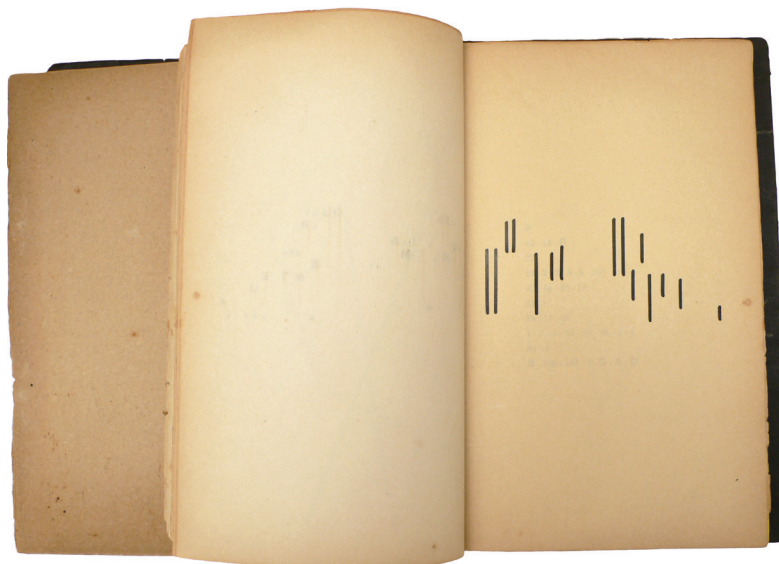
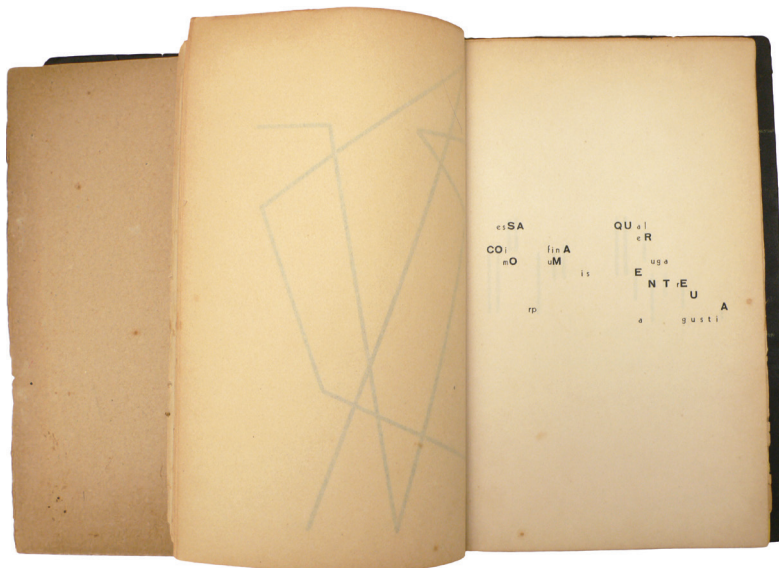
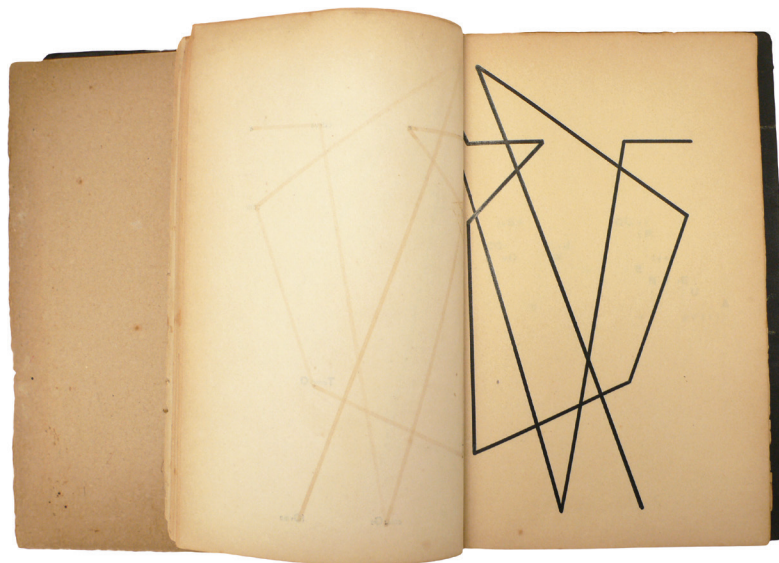


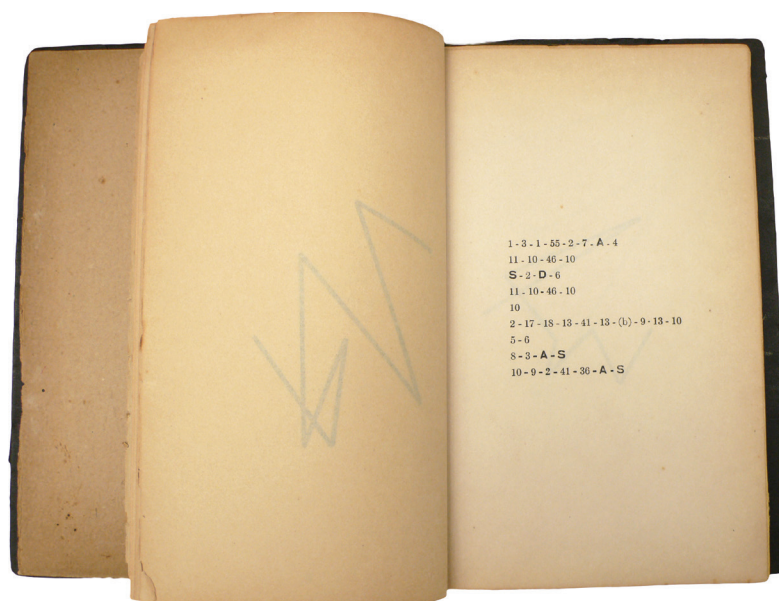
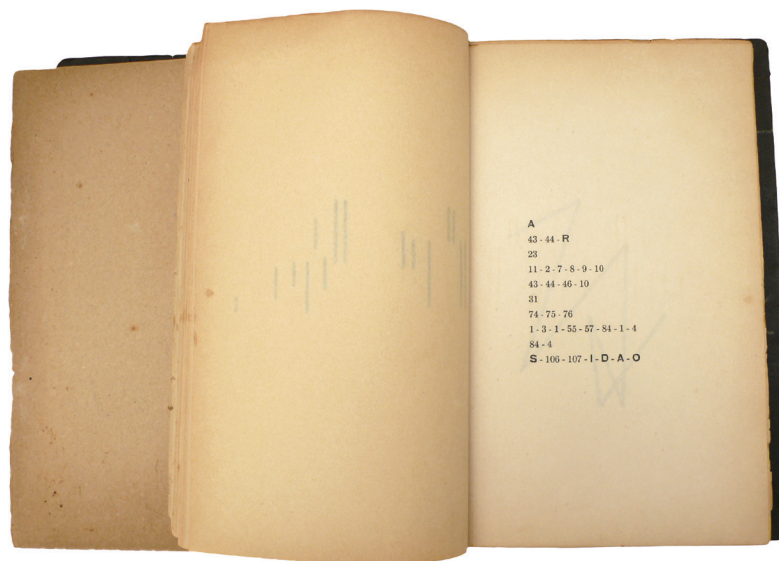


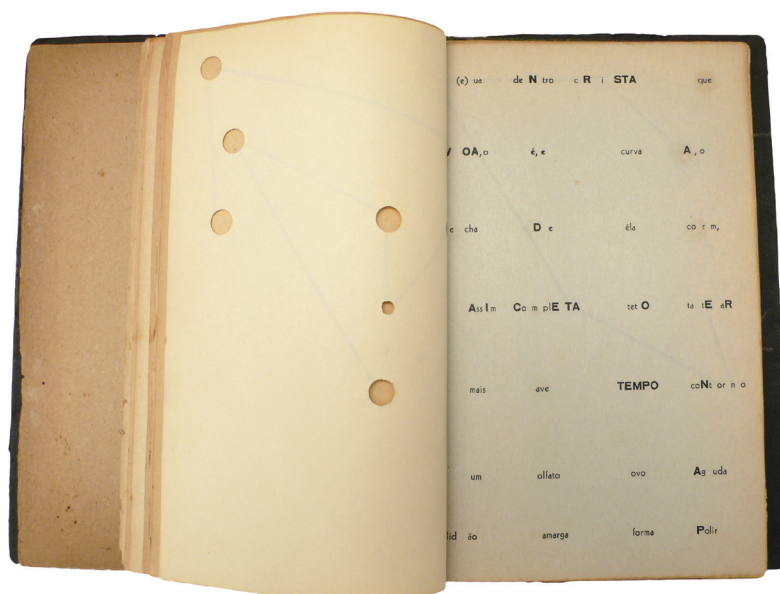
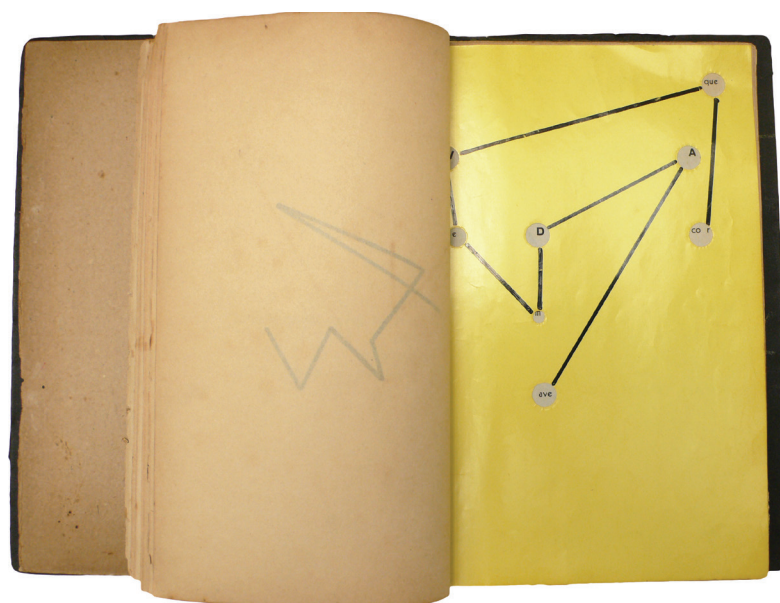
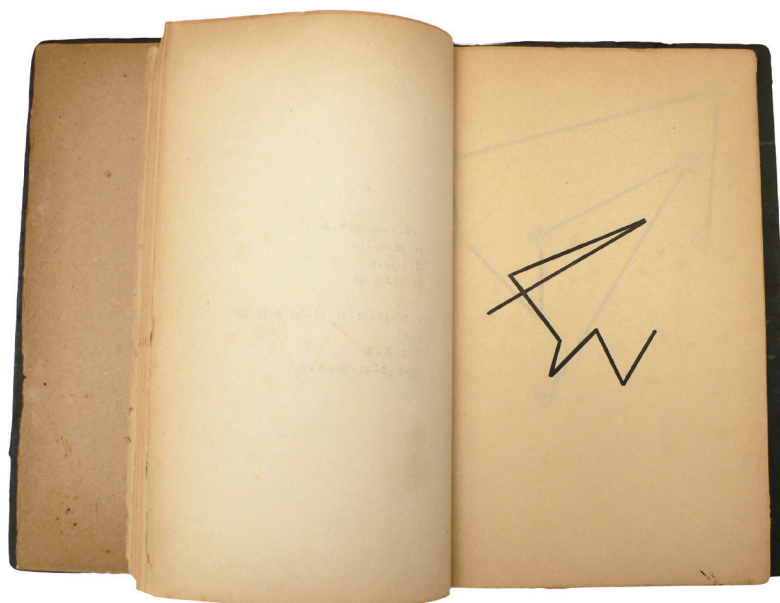


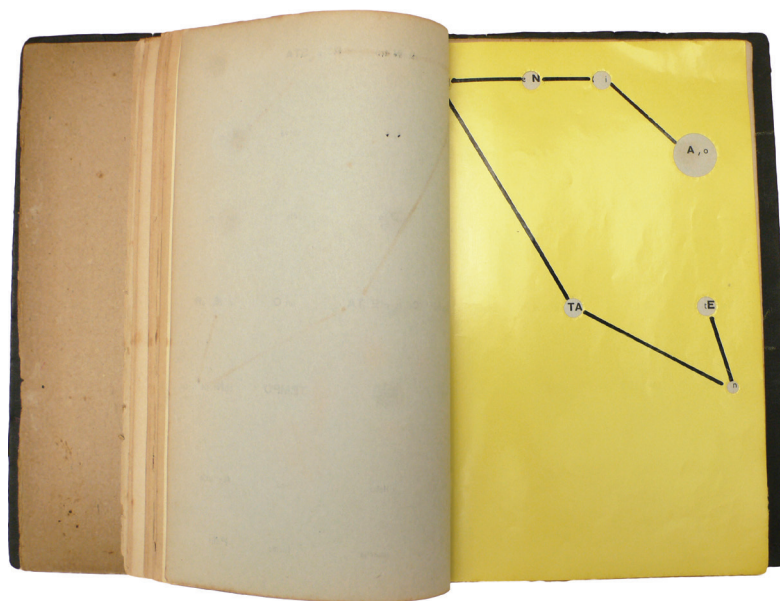




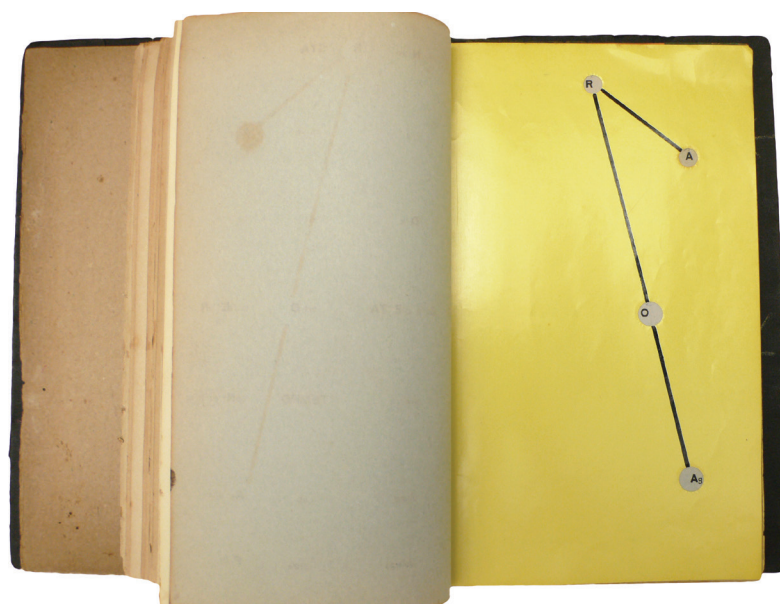


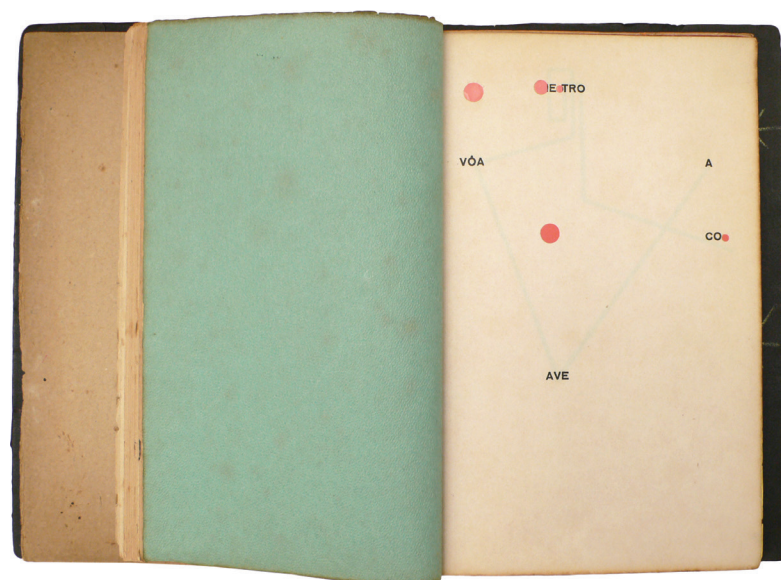
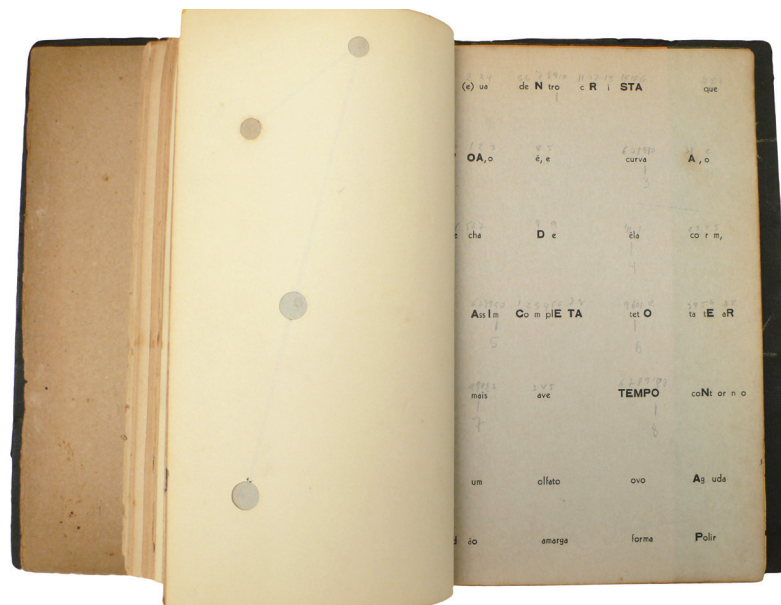


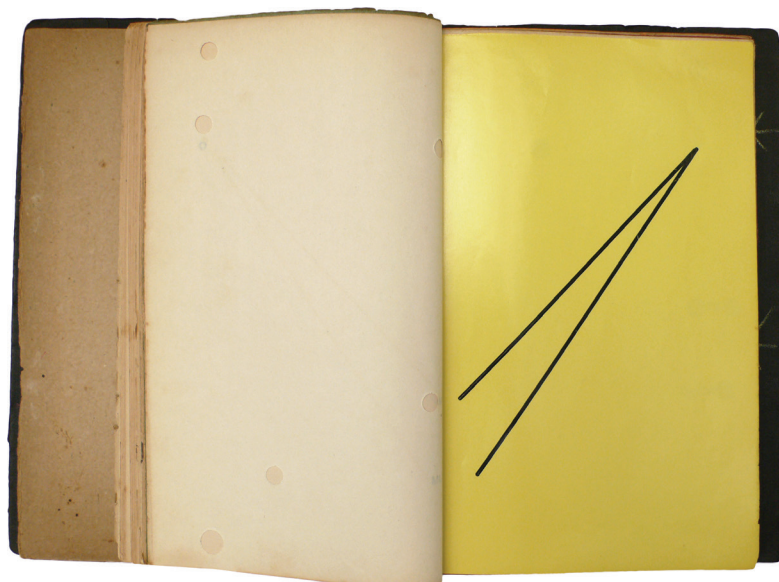
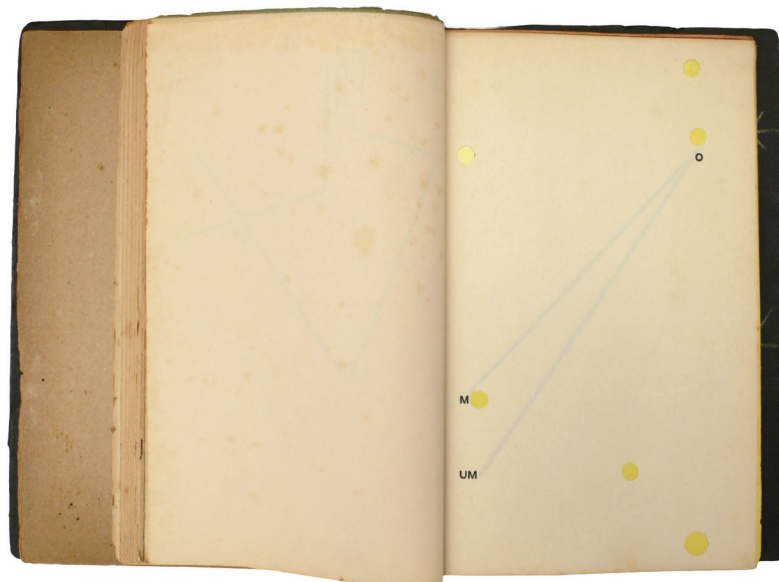
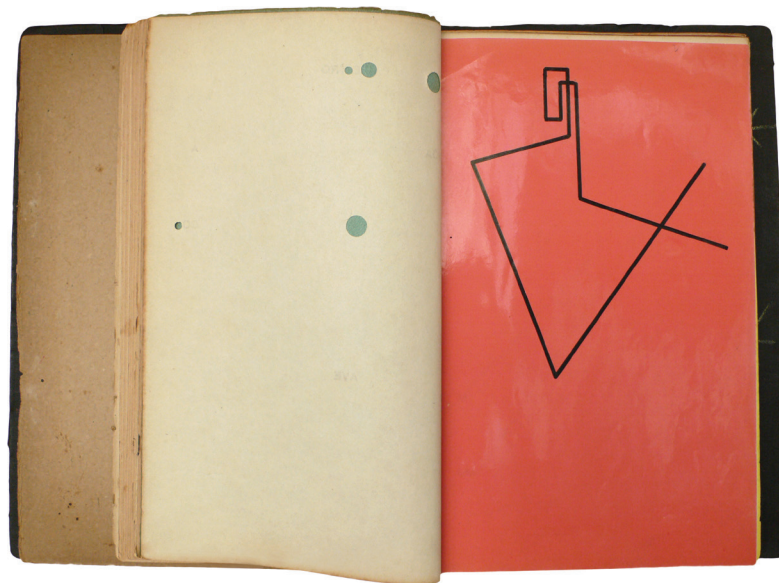


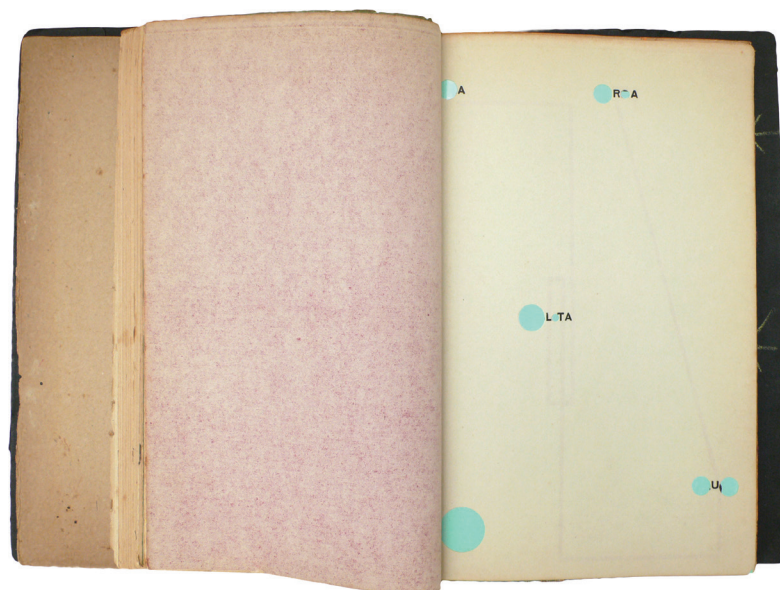
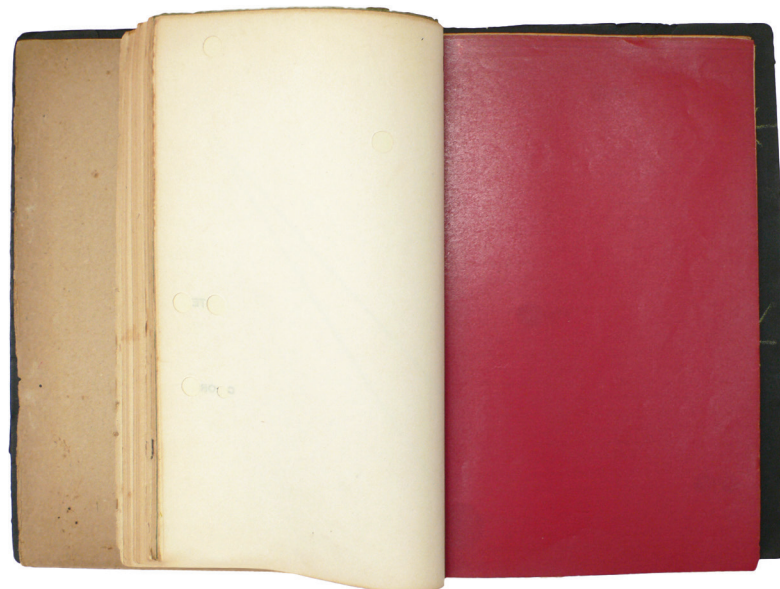
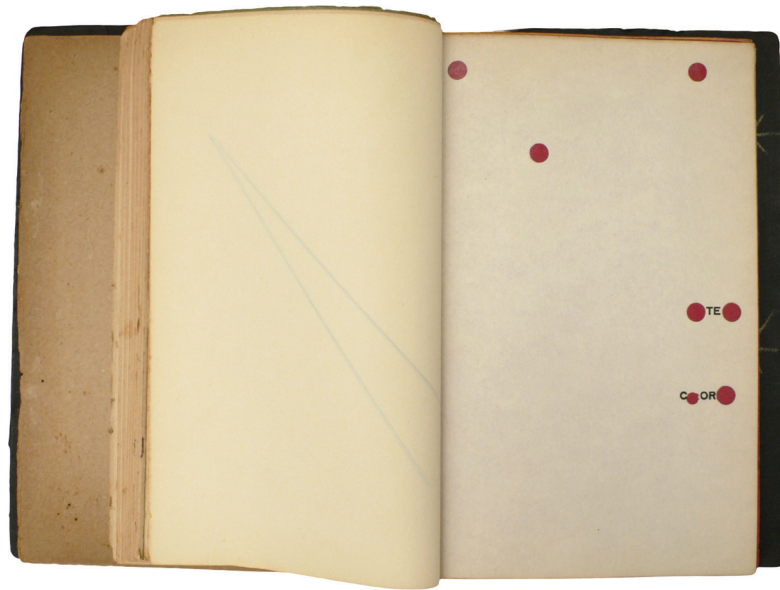


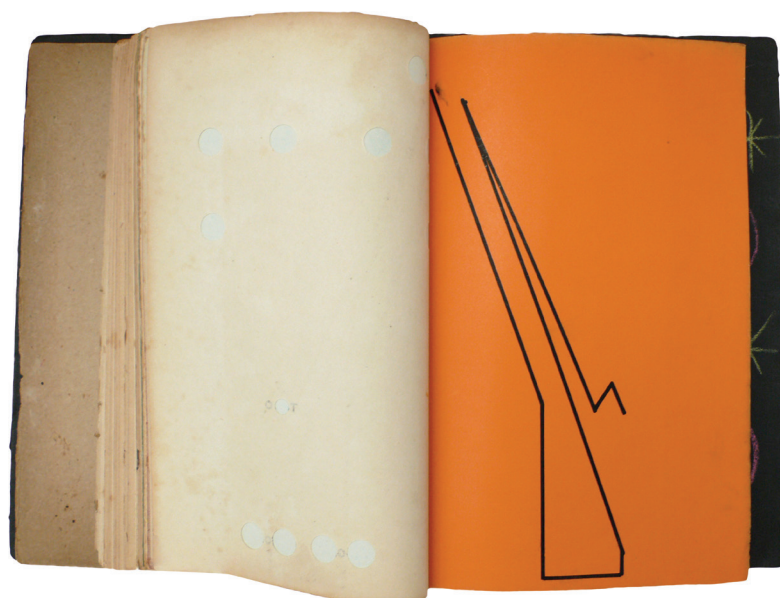
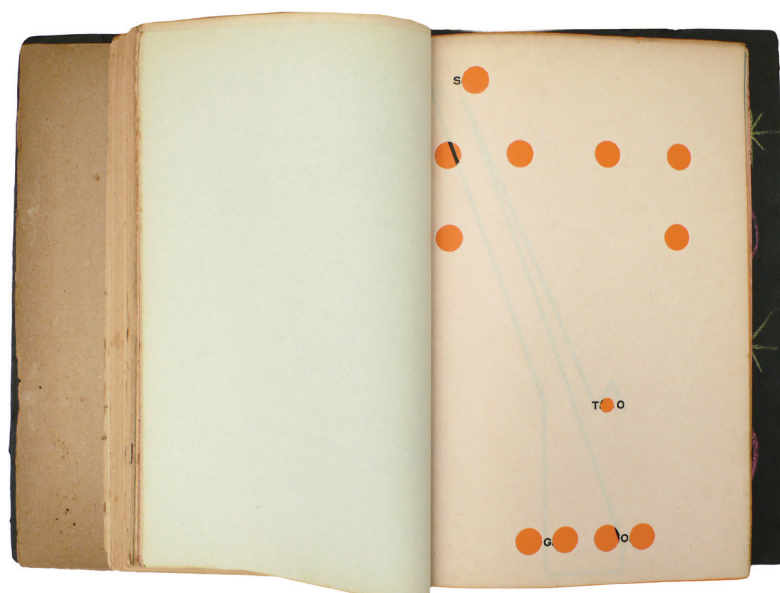
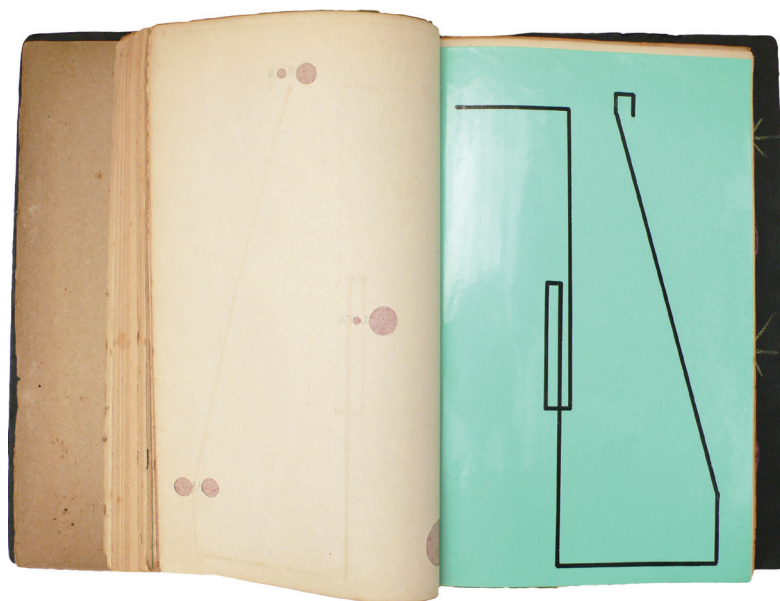
(e) ue de N iro c R i STA que
 v OA, o é, e curva A, o
 e cha D e de co r m,
 Ass l m Co m pl E TA tes O te i E o R
 mais ave TEMPO co Nt or n o
 um olfato ovo Ag ude
 od ao amarga forma Polir

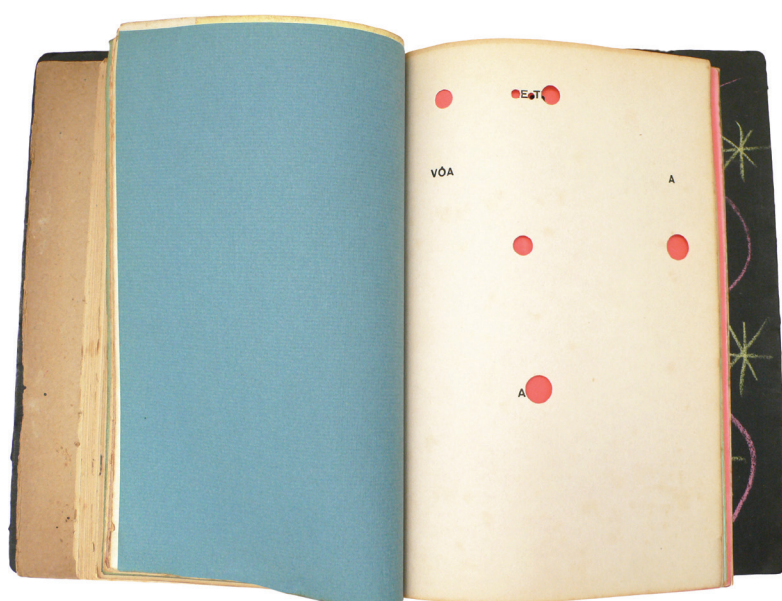


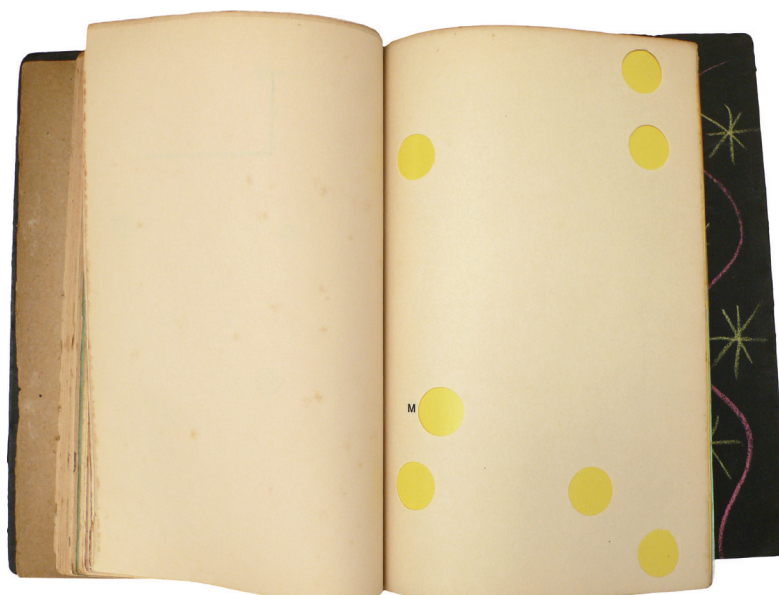
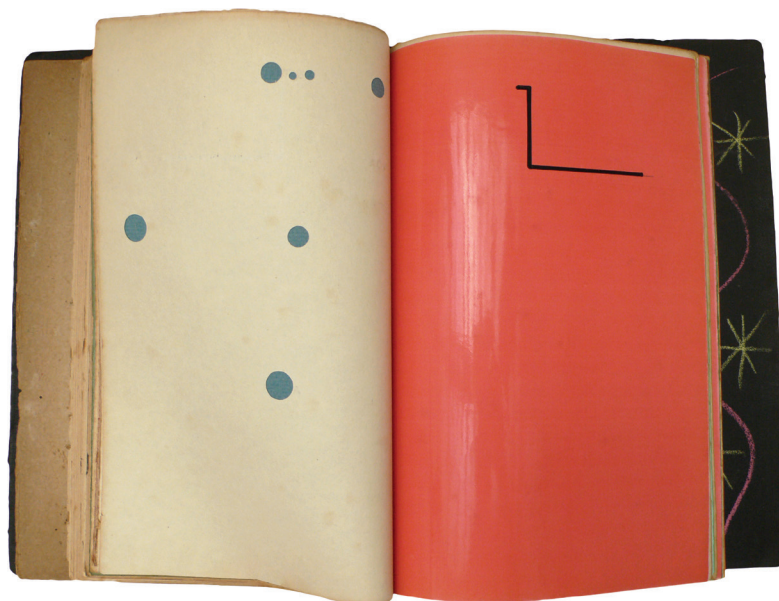


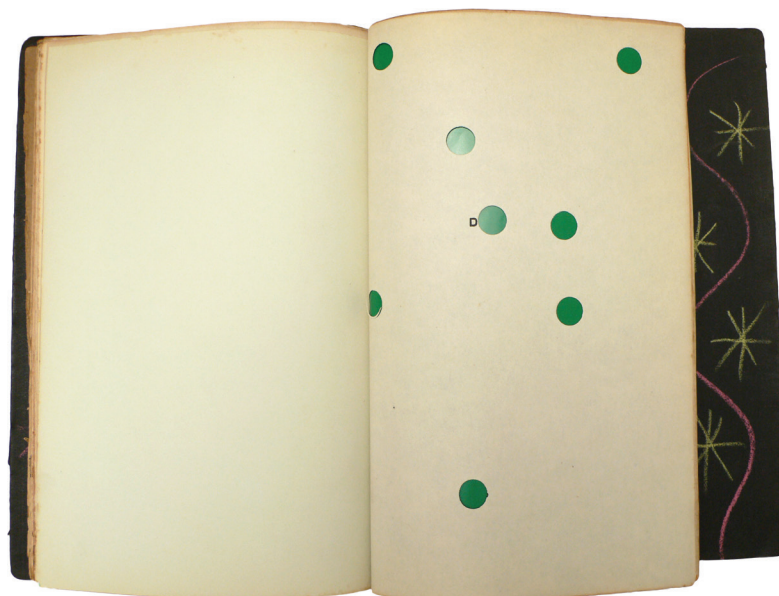
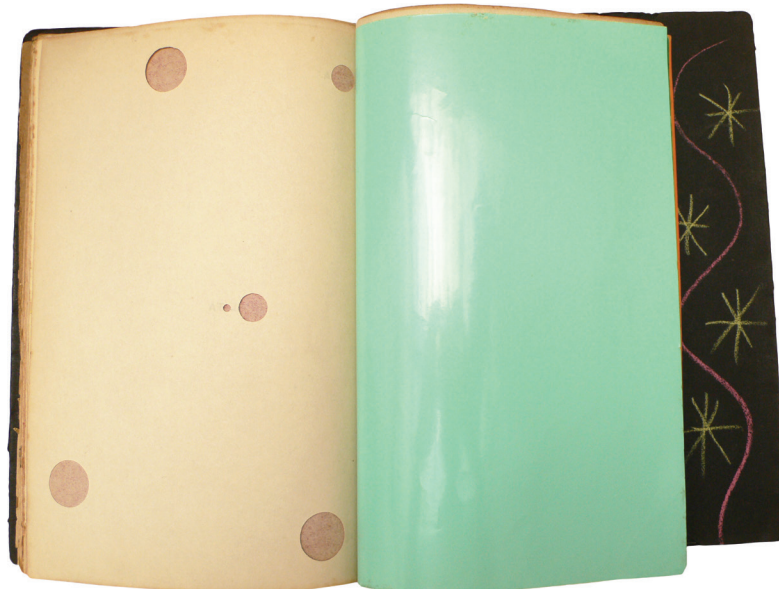
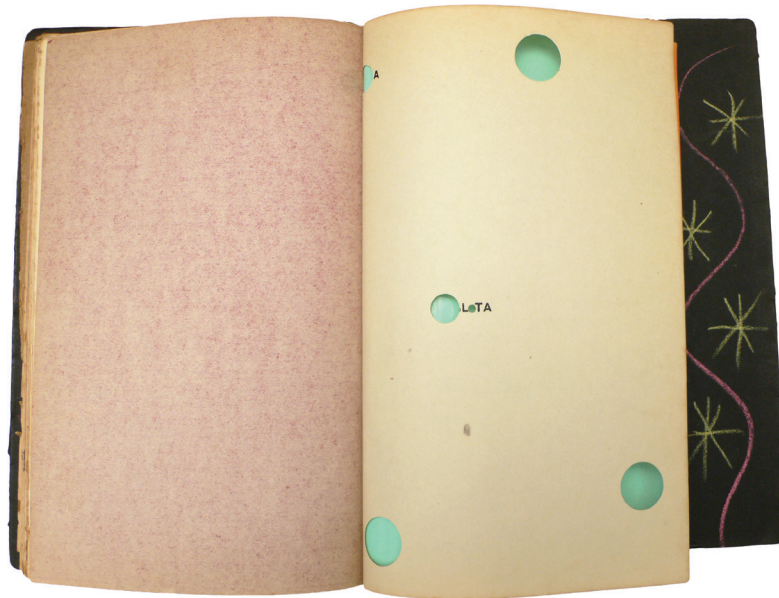


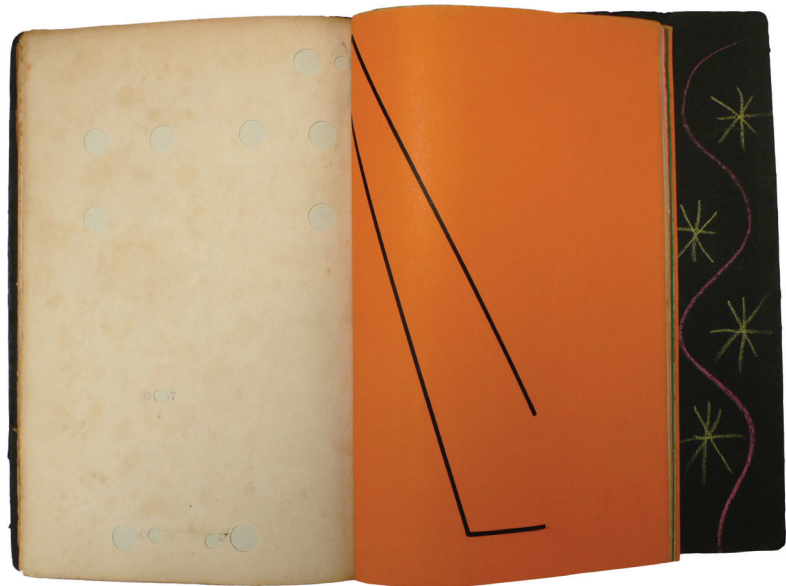
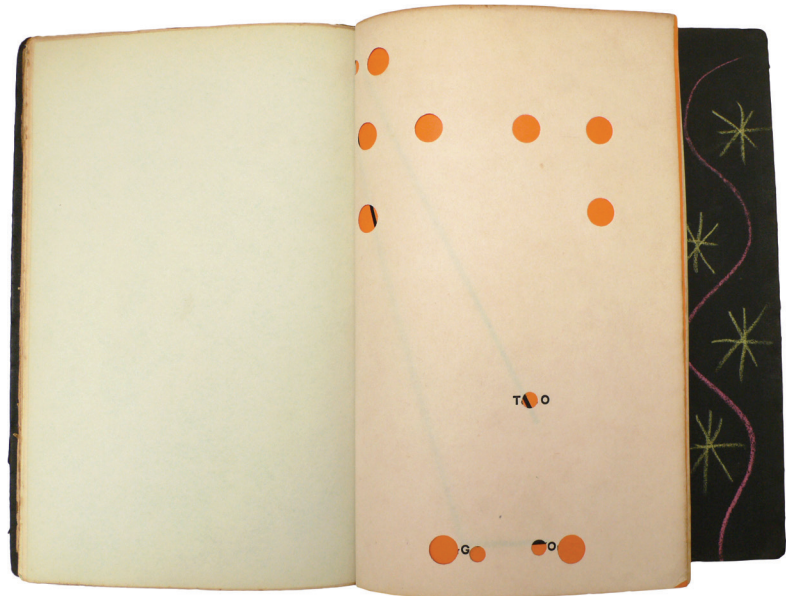


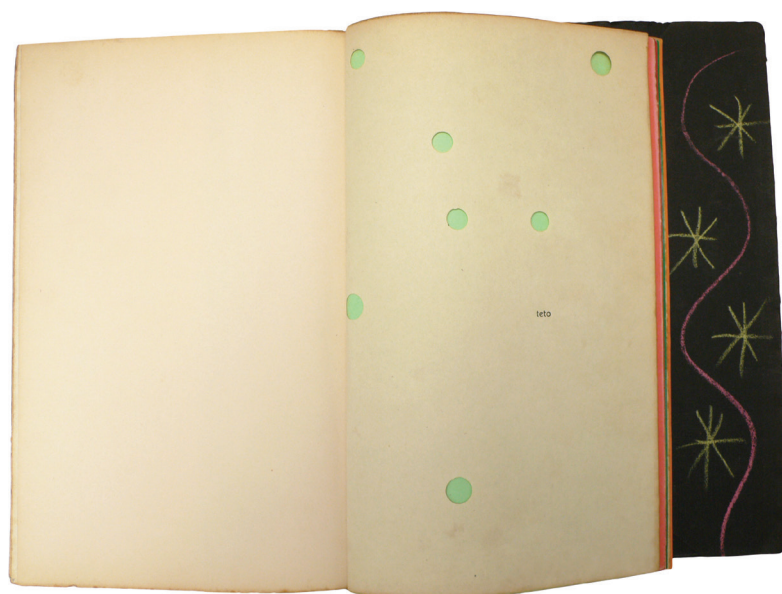


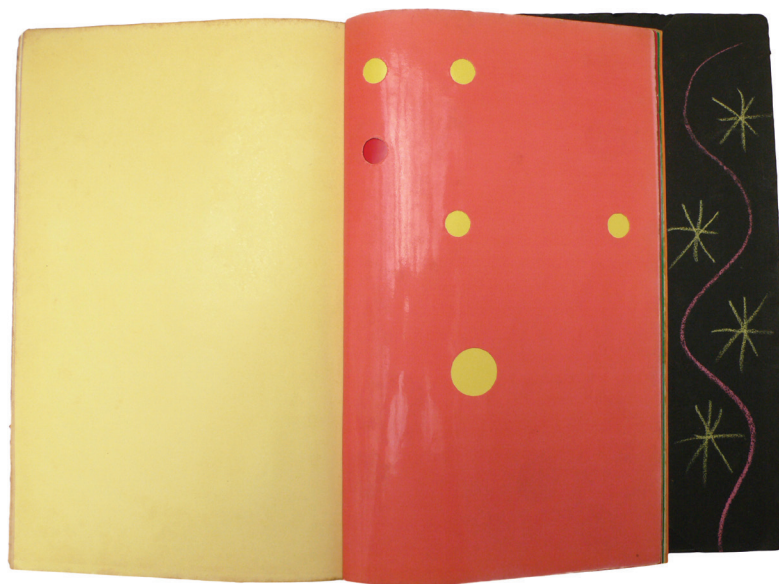
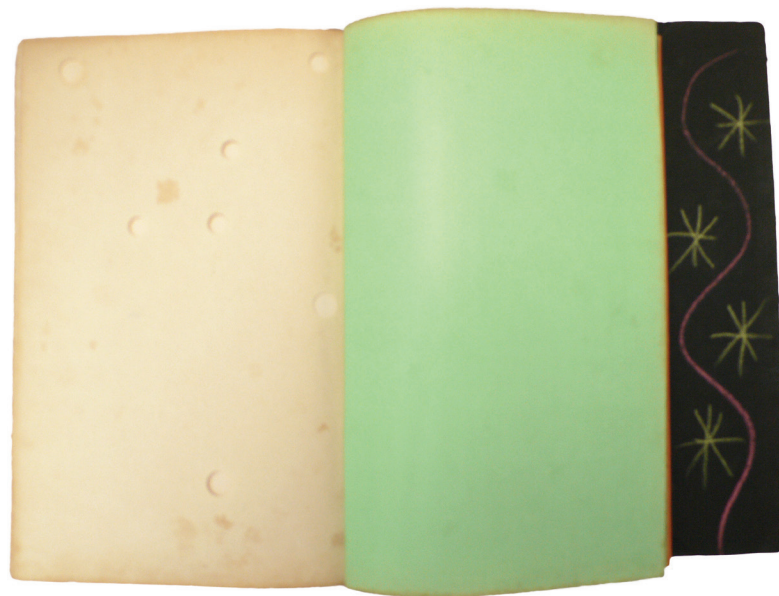


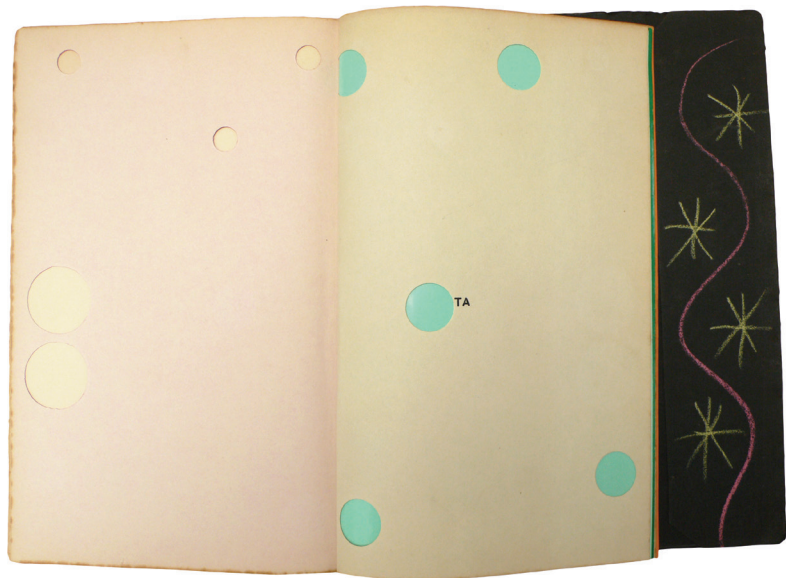
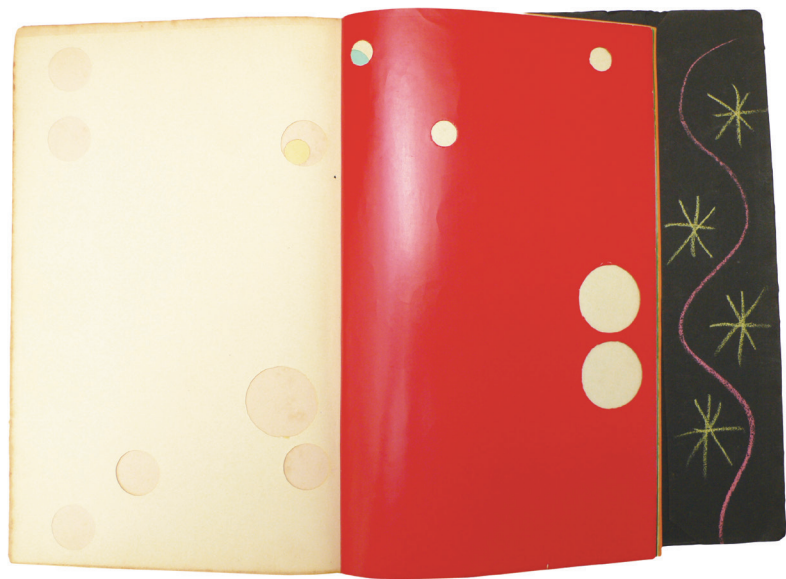












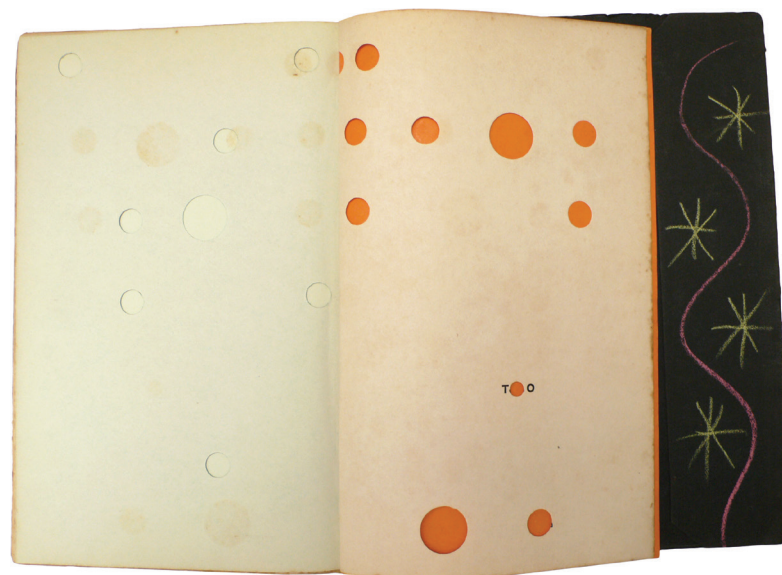


Figura 32: **A Ave**, Wladimir Dias-Pino, 1956.

3.3. Solida

No mesmo ano de lançamento de *A Ave* (1956), Dias-Pino participa da *Exposição Nacional de Arte Concreta* em São Paulo, onde apresenta as primeiras versões de *Solida* em poemas-cartazes. O poema original é construído a partir do desdobramento da palavra-título na frase “*solidão só lida sol saído da lida do dia*”, em operação lógica que remete aos quadrados latinos e suas matrizes permutatórias, evidenciando a matemática da composição poética. Os cartazes são compostos pela recodificação das letras de cada palavra do poema em gráficos de linhas e pontos que transparecem o processo de construção sintática. A substituição do código alfabético por elementos plásticos revelam o “*esqueleto desencarnado de um poema que foi se desfazendo das palavras como se fossem elementos dispensáveis para o fazer poético*”⁷⁴.

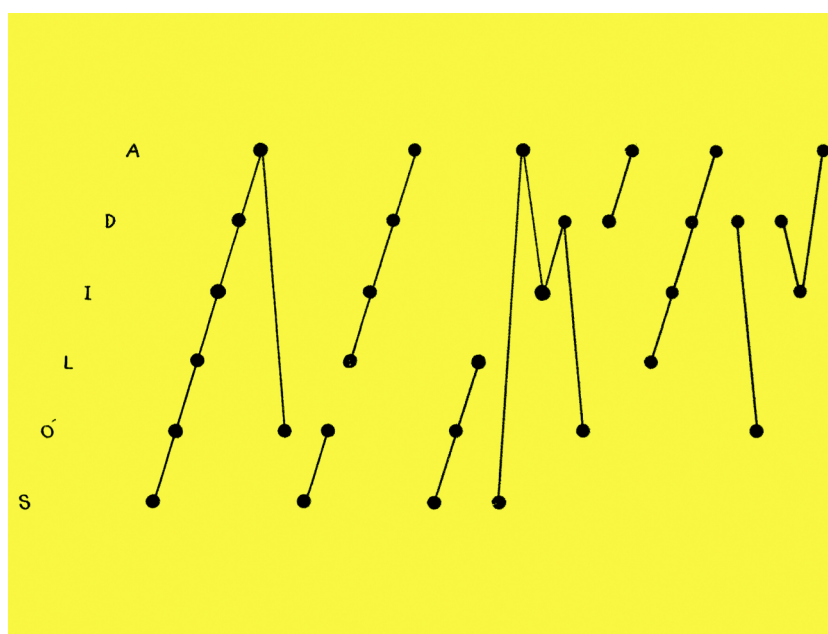
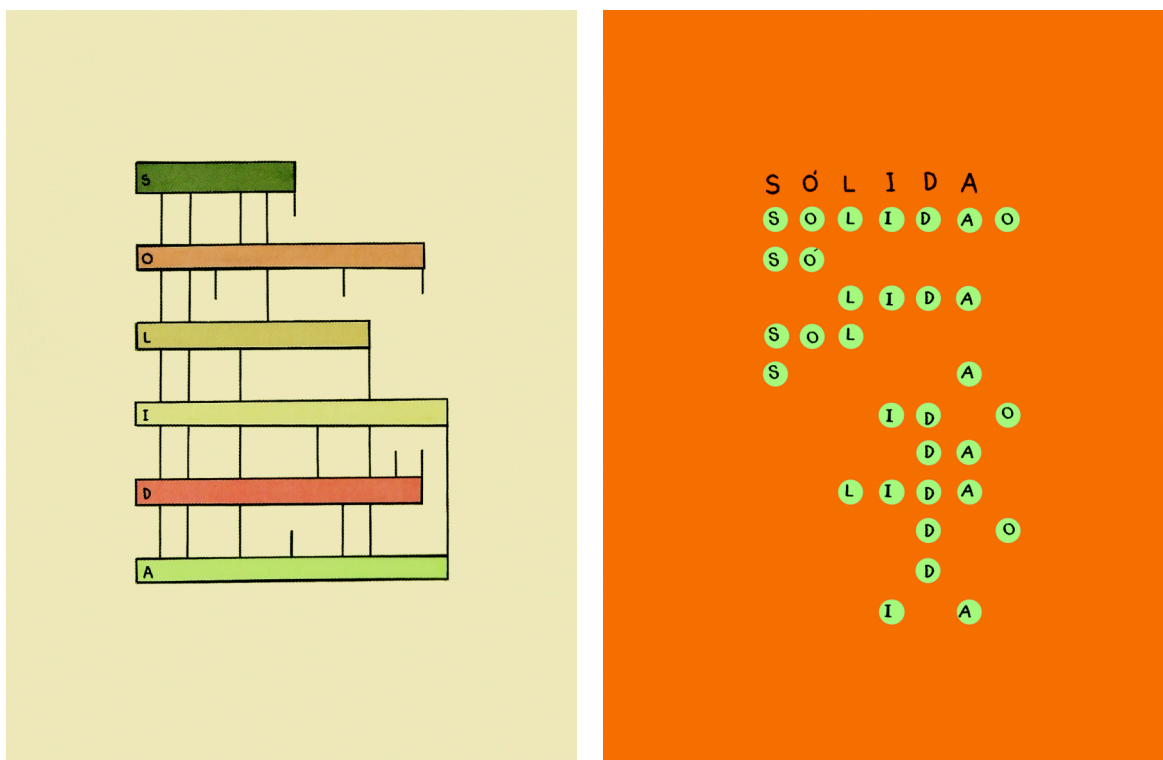


Figura 14: Versão do poema **Solida** em cartaz, Wladimir Dias-Pino, 1956.

74. MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991, p. 58.



Figuras 15 e 16: Versões do poema **Solida** em cartazes, Wladimir Dias-Pino, 1956.

Mais tarde, esse mesmo arranjo estatístico-poético serviria à elaboração da segunda versão de *Solida* como livro-poema, lançado em 1962. O livro é apresentado em lâminas soltas e não numeradas dentro de uma caixa, proporcionando a experiência de uma narrativa não-linear e a liberdade de escolha do roteiro de leitura. É composto por um apêndice, que funciona como um manual didático de leitura do poema ao expor sua matriz geradora, e por cinco séries de poemas visuais. O apêndice introduz o leitor ao processo de desconstrução do poema que acontece ao longo das séries seguintes, em gesto de protesto contra a rígida estrutura alfabética e da poesia tradicional, assim como do modelo de leitura linear-discursivo ocidental.

As séries são conjuntos de nove páginas em formato quadrado que recodificam cada uma das palavras do poema em elementos gráficos que evoluem do ponto para a linha, o plano e, por último, estruturas montáveis através de cortes e vincos. O poema, transmutado em formas geométricas, ganha o espaço em esculturas dobráveis de papel.

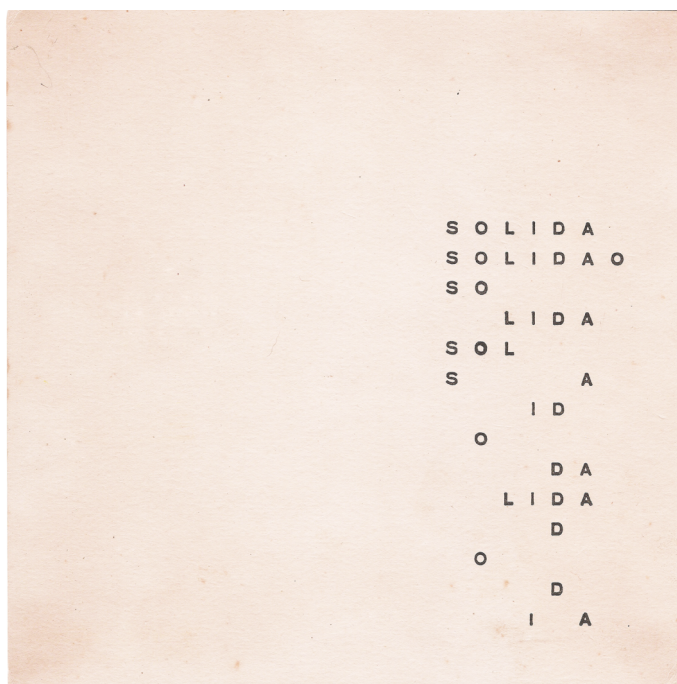


Figura 17: Primeira página do apêndice de **Solida**, Wlademir Dias-Pino, 1962.

Com *Solida*, Dias-Pino leva adiante os processos de recodificação já presentes em *A Ave*, assim como a exploração da materialidade do suporte como dado funcional do poema. Da mesma maneira, o livro é impresso manualmente em pequena tiragem, através da técnica da serigrafia. A reconstituição do poema original é possível somente através do estudo comparativo entre as composições de cada série com o apêndice que contém a chave léxica do poema. O poema em si, disposto nas séries, não contém nenhum texto, sendo puramente composto por formas que constituem uma linguagem autônoma. Uma vez compreendida sua metodologia compositiva, o livro torna-se referencial para a elaboração de novas versões ou de novos poemas pelos leitores.

7. 2. Anexo 2: reprodução de *Solida* (1962)

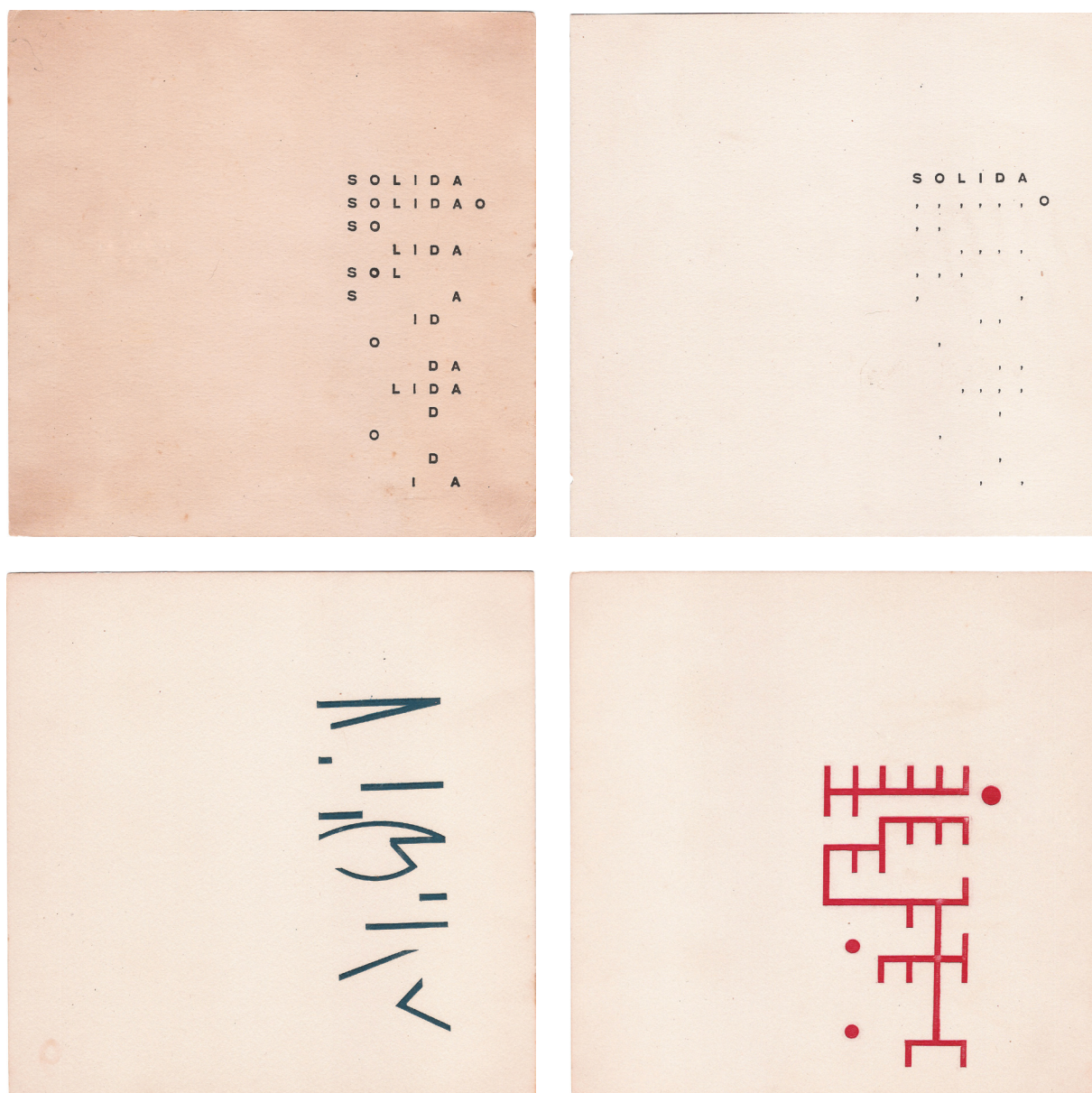


Figura 33: **Solida (Apêndice)**, Wladimir Dias-Pino, 1962.

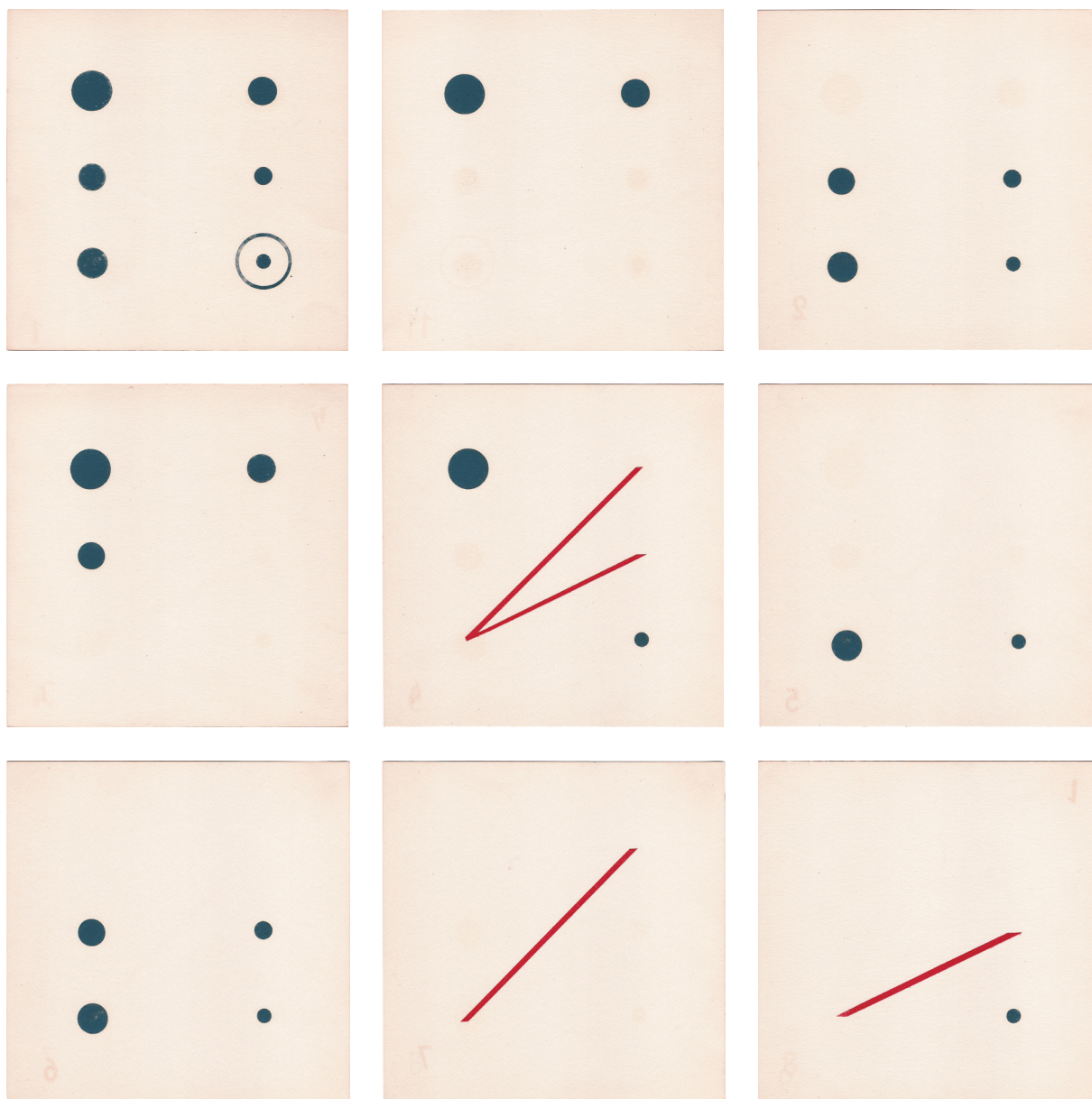


Figura 34: **Solida (Série 1)**, Wladimir Dias-Pino, 1962.

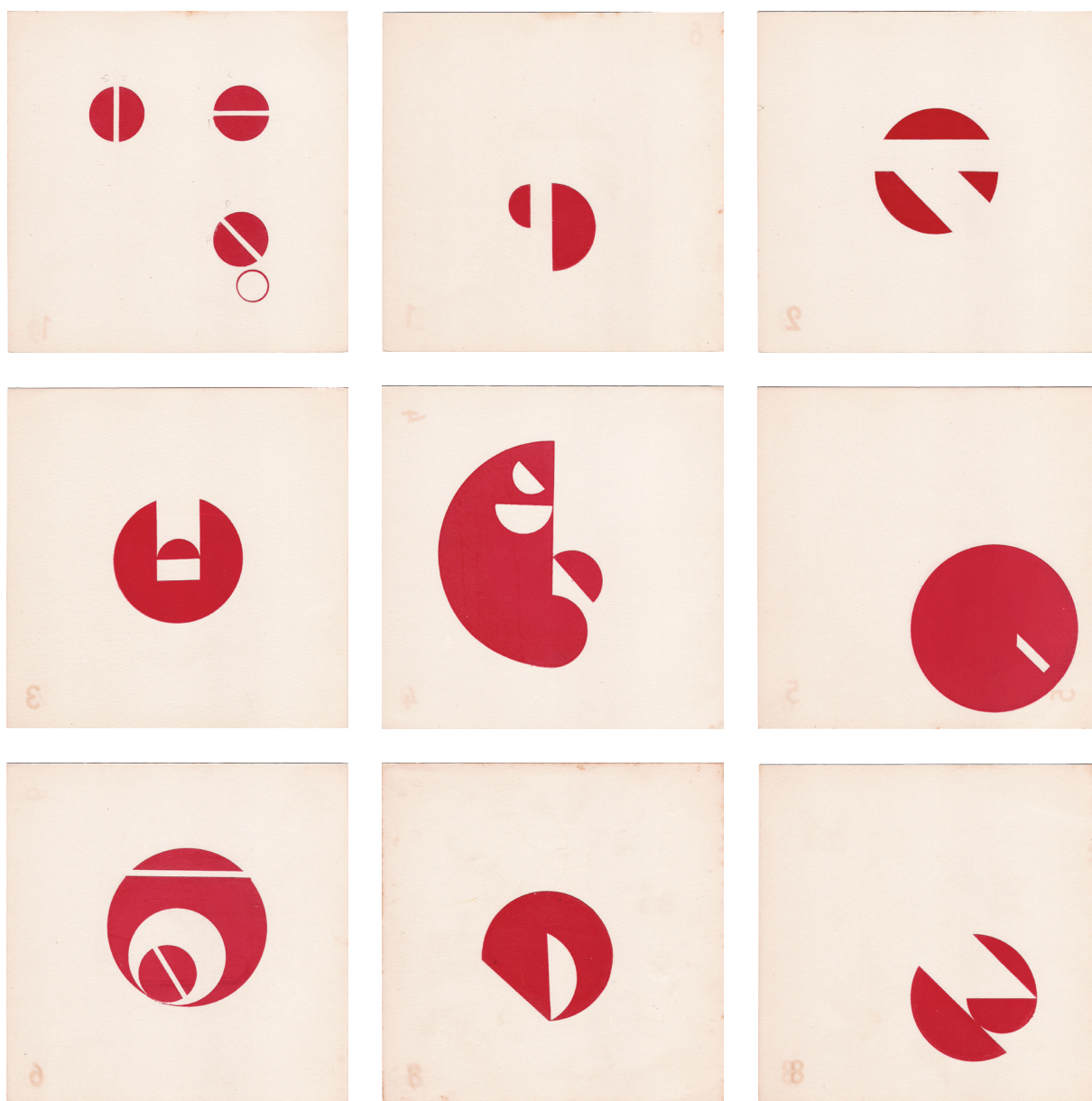


Figura 35: **Solida (Série 2)**, Wladimir Dias-Pino, 1962.

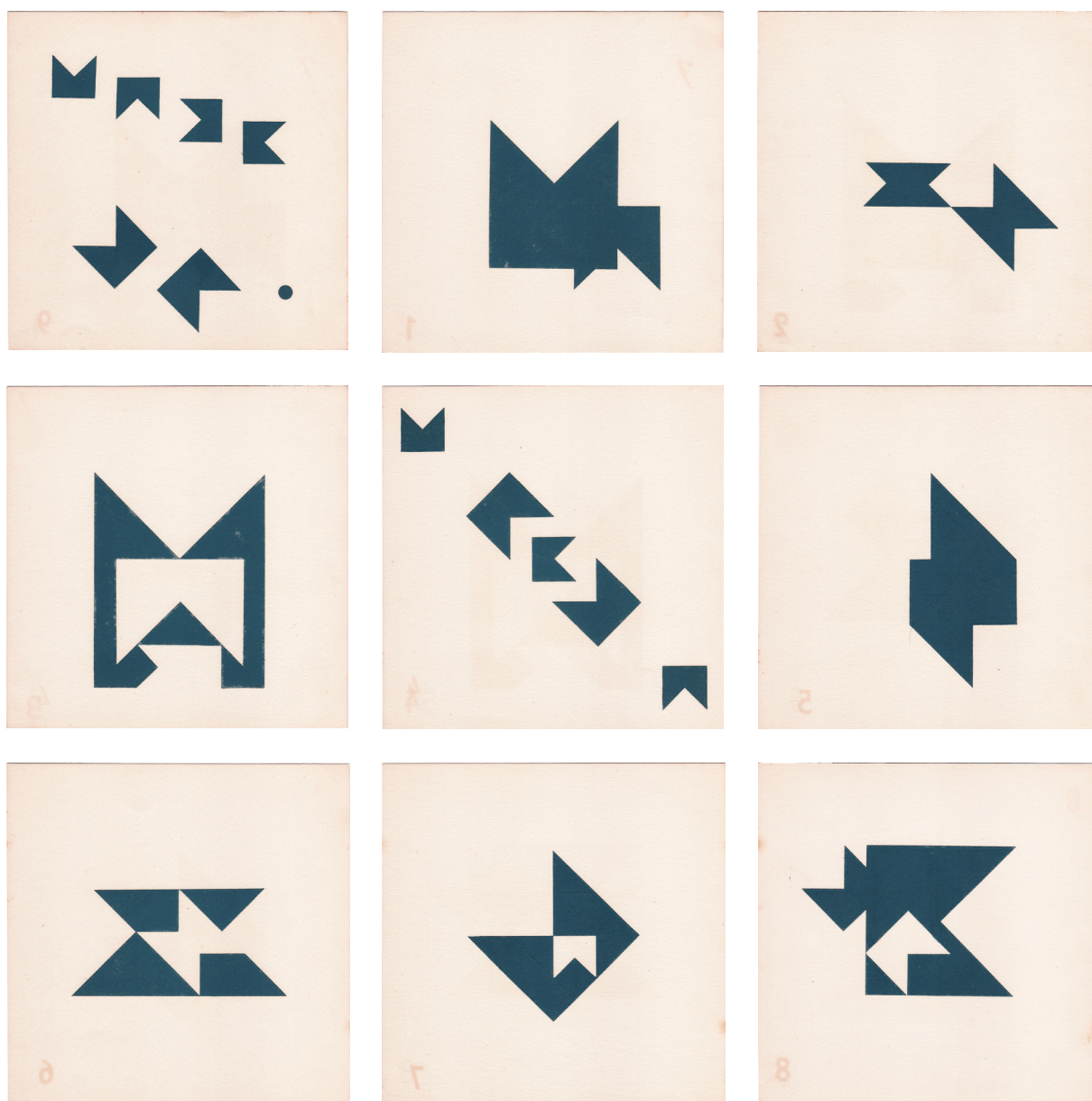


Figura 36: **Solida (Série 3)**, Wladimir Dias-Pino, 1962.

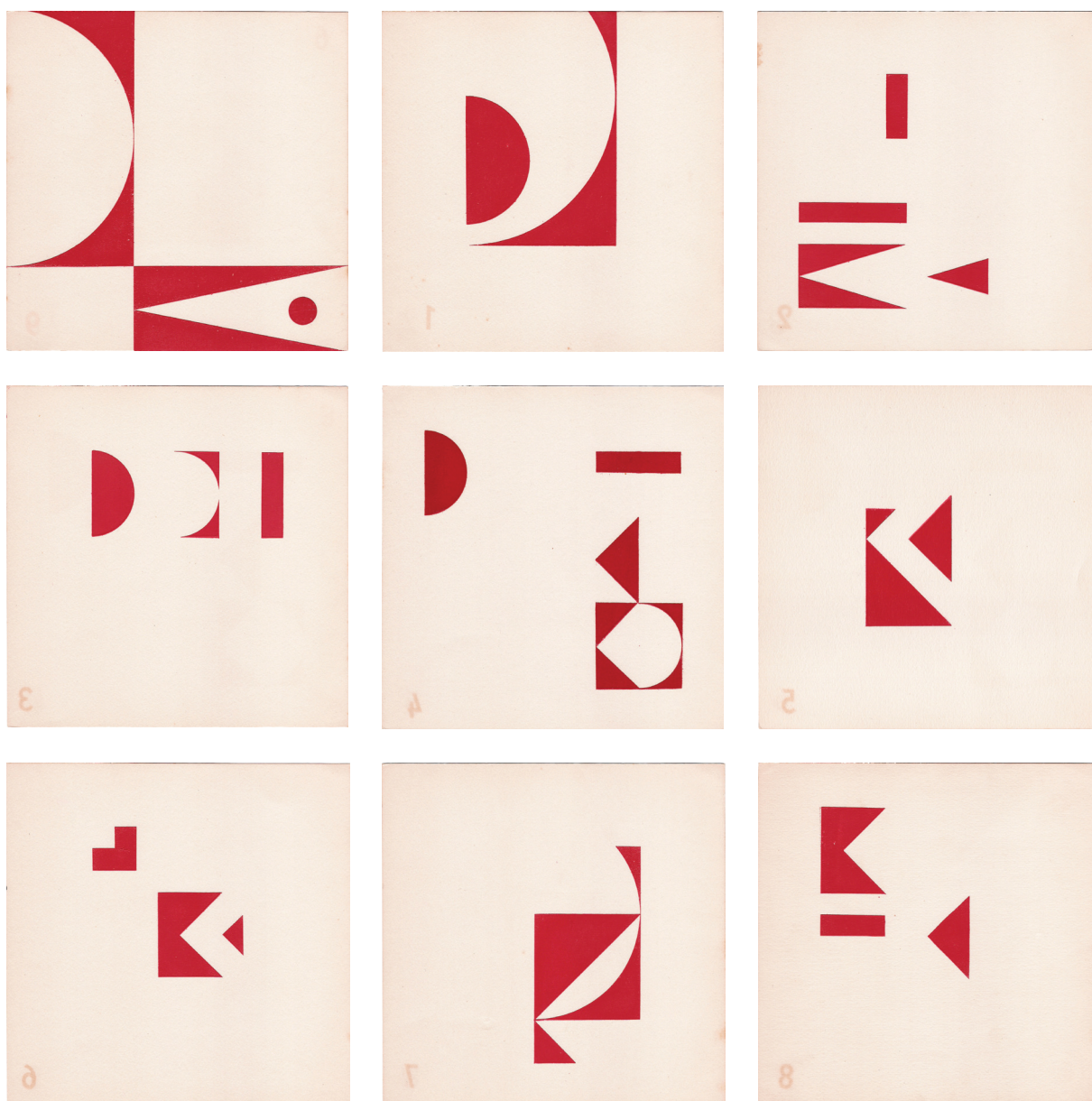


Figura 37: **Solida (Série 4)**, Wladimir Dias-Pino, 1962.

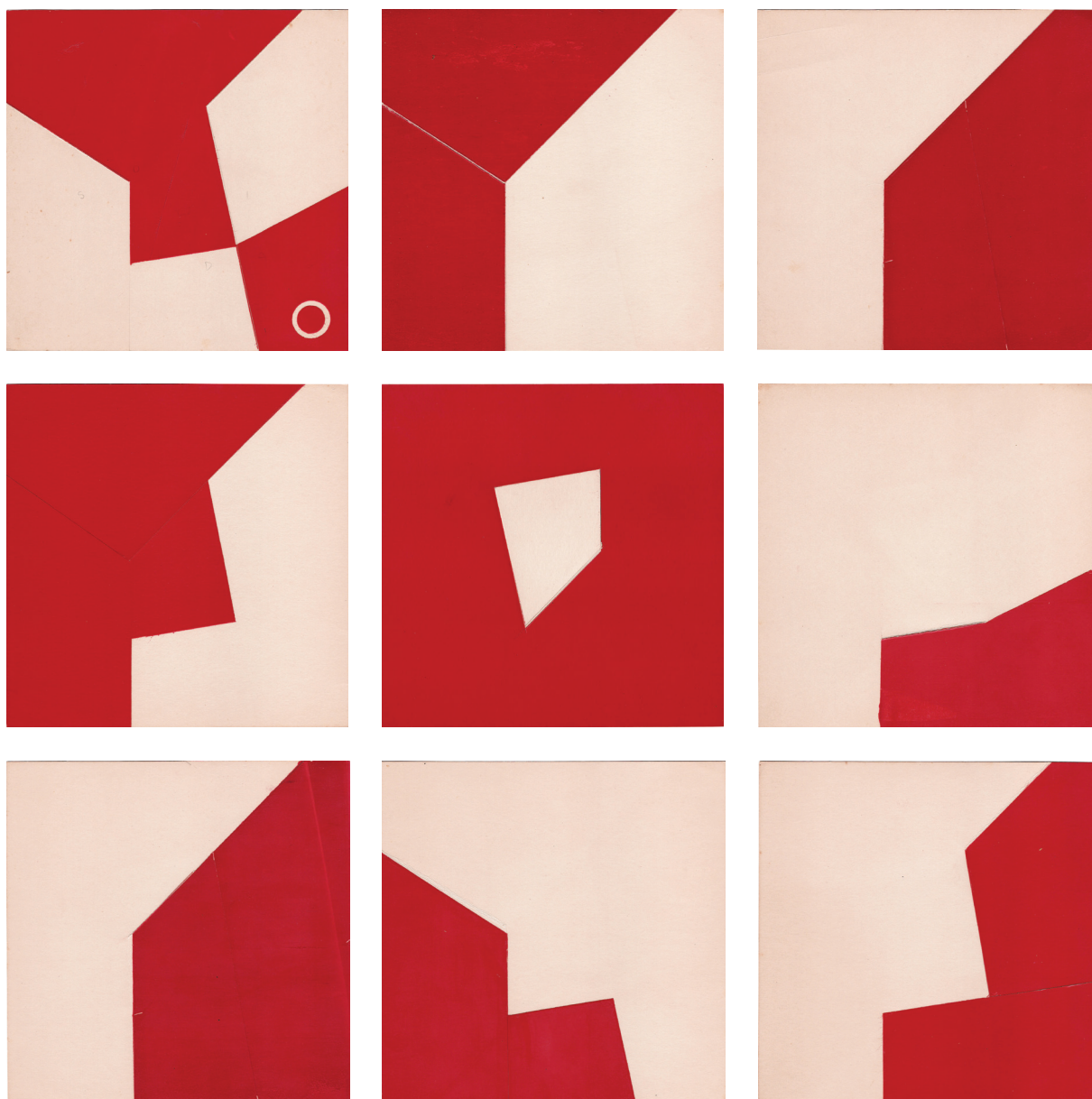


Figura 38: **Solida (Série 5)**, Wladimir Dias-Pino, 1962.

3.4. Outros desdobramentos

De diferentes modos, a questão da materialidade do texto que passa pela problemática do livro e demais suportes textuais, parece permear toda a produção artística e poética de Dias-Pino, desde os primeiros livros de poesia, passando pelos livros-poemas e sua produção subsequente até os dias atuais. A partir de seu incansável exercício de alternâncias entre texto e imagem, surgiram as bases teóricas da dissociação entre *poesia* e *poema*, elaborada pelo poeta e que nortearia os postulados do movimento poema//processo. O movimento, ocorrido na poesia de vanguarda brasileira, seria lançado oficialmente em dezembro de 1967 simultaneamente no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Norte, mas contaria com a participação de poetas de todas as partes do Brasil.

POESIA		POEMA	
LÍNGUA	LEITURA	LINGUAGEM	
PALAVRA		PROJETO	
TRADUÇÃO		VERSÃO	
ESTILO		CONTRA-ESTILO	
	ESCRITURA		
REGIONAL		UNIVERSAL	
INDIVIDUAL		COLETIVO	
REPRESENTAÇÃO		APRESENTAÇÃO	
PERSONAGEM		NÃO FIGURAÇÃO	
PSICOLÓGICO		TECNOLÓGICO	

Figura 18: **Índice-gráfico II**, Wladimir Dias-Pino, 1971.

Juntamente aos poetas Álvaro de Sá, Neide Sá e Moacy Cirne, Dias-Pino conceitua a “POESIA como um gesto ligado à língua e próprio dos poetas enquanto operadores criativos. Já o POEMA seria tratado como um objeto de consumo que será resolvido, apropriado ou interferido pelo receptor da informação”.⁷⁵ Nesse sentido, o grupo defende que:

[...] a poesia modernista girou em torno da palavra, até mesmo usando-a em estado de dicionário, e nós acentuamos, agora, que o que nos interessa é o projeto do poema. A palavra passa a ser dispensada, nem existe diferença entre a pintura e o poema. A poesia modernista era um problema de língua e do nosso poema é de linguagem.⁷⁶

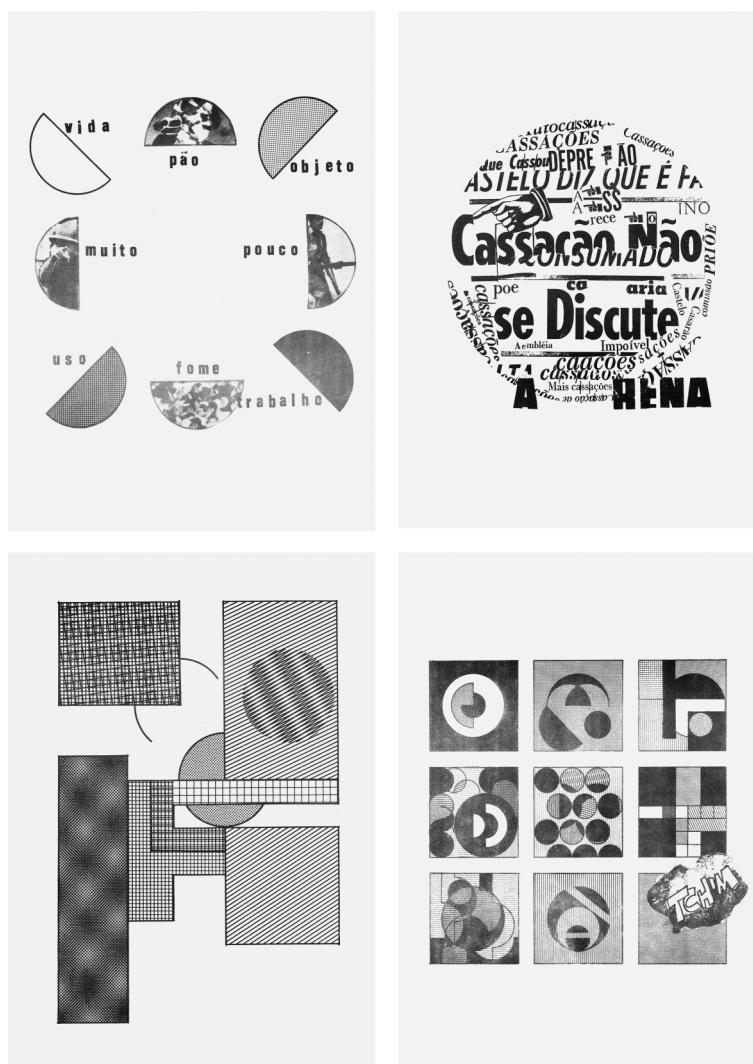


Figura 19: **Brasil meia-meia**, Wladimir Dias-Pino, 1966.

75. POEMA processo: espaço dedicado ao movimento poema//processo. Disponível em <www.poemaprocesso.com.br>. Acesso em: 23 mar. 2015.

76. CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (Org.). **poesia/poema**: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2015, p. 136.

Radicalizando os pressupostos da poesia concreta, os poemas processualistas ao evidenciarem o processo de composição poética extrapolando as possibilidades do verbal, propunham não apenas um esforço de renovação estética, mas o intuito político de emancipar o poema da tutela do código alfabético. Esses trabalhos eram compostos através de técnicas mistas de colagens de textos e imagens, a partir dos mais diversos tipos de materiais gráficos (livros, revistas, jornais, publicidades, tecidos e pequenos objetos) aliados a intervenções gestuais como caligrafias, desenhos e gráficos. Os poetas buscavam alcançar maior abrangência adotando como estratégia o princípio da arte postal (*Mail Art*), enviando suas produções aos organizadores que as distribuíam em envelopes e publicavam todo o conteúdo recebido, sem critérios de curadoria, juntamente aos textos teóricos do movimento.

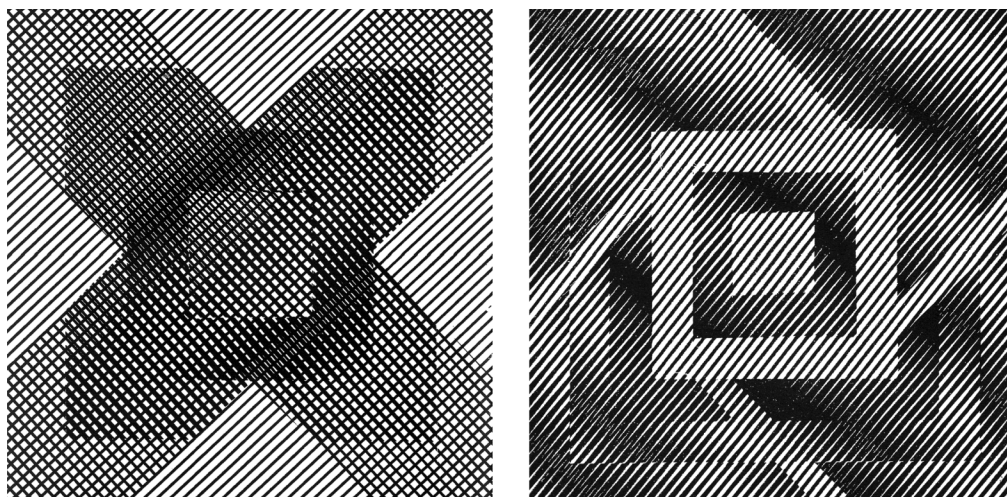


Figura 20: **poema//processo**, Wladimir Dias-Pino, 1968.

Em paralelo às produções poéticas, Dias-Pino construiu ao longo da vida um vasto acervo de imagens denominado de *Enciclopédia Visual*, seu mais ambicioso projeto artístico. Consiste em um arquivo de recortes de imagens monocromáticas de todo tipo de impressos populares, catalogadas e distribuídas em centenas de caixas em um dos cômodos de sua casa, no Rio de Janeiro. Apesar da aparentemente fria organização numérica das caixas, a operação da enciclopédia se dá de forma bastante orgânica, através da justaposição inesperada de imagens. Funcionando como uma espécie de “caixa tipográfica” de imagens, a partir dela o poeta elabora diversas publicações temáticas desde os anos 1970 até os dias atuais, com a ambição de chegar a 1001 volumes.

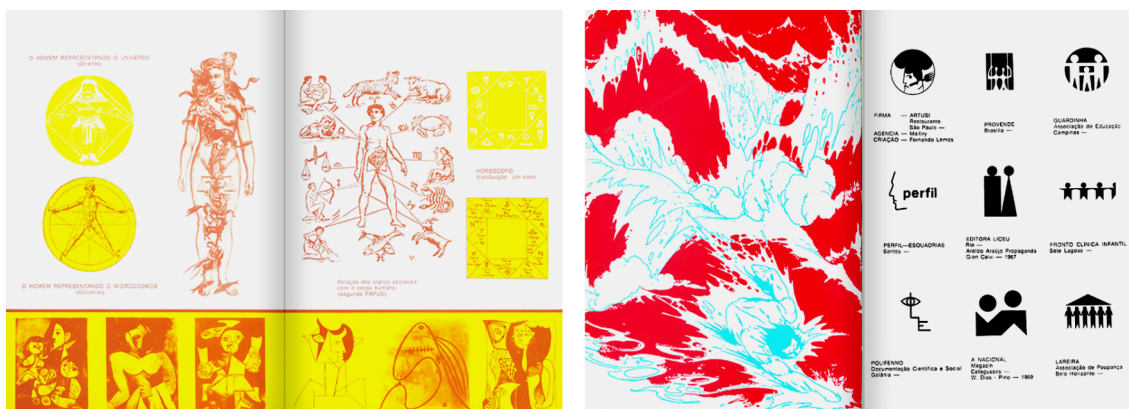


Figura 21: **A marca e o logotipo brasileiros**, publicação derivada da **Enciclopédia Visual**, 1974.

Dentre as atividades mais recentes de Dias-Pino, estão as participações em duas grandes exposições. Em 2015 é realizada sua maior mostra individual, no Museu de Arte do Rio, denominada *O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino*, sob curadoria de Evandro Salles. A mostra traça um panorama da produção de Dias-Pino e oferece uma experiência sensorial com seus principais poemas visuais, além de destacar o empreendimento da *Enciclopédia Visual*, reproduzindo as pranchas que, em seu projeto, irão compor os 1001 volumes ainda inacabados. Também com essa obra, Dias-Pino participa da 32ª Bienal de São Paulo em 2016. Infinita como sua enciclopédia, são as questões que emergem de sua lógica e operação, cuja ideia tem obtido destaque em mostras contemporâneas ao suscitar questões pertinentes aos modos de circulação, armazenamento e consumo de arte atual.

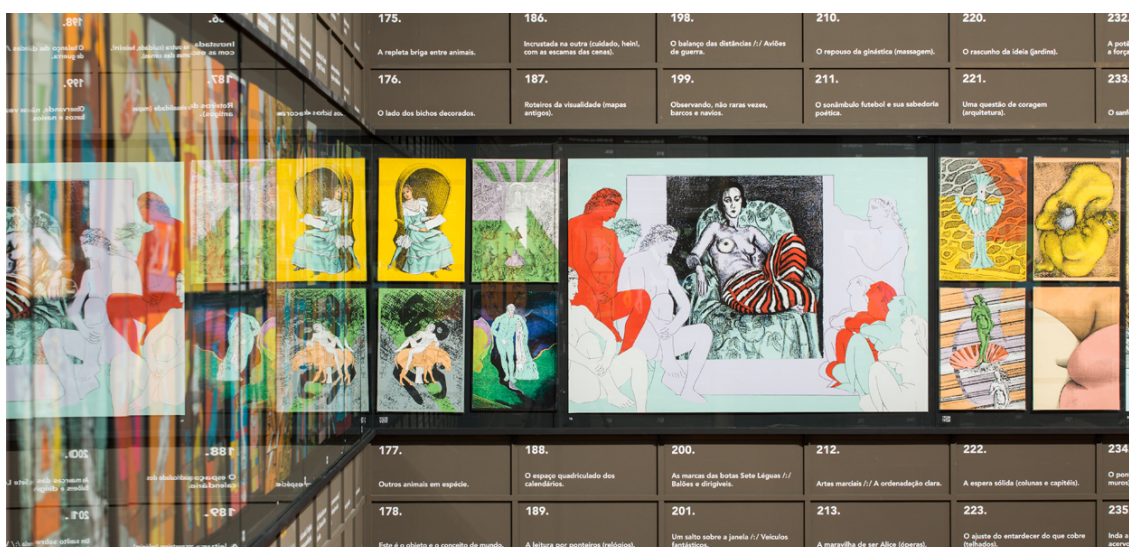


Figura 22: **O Poema Infinito de Wladimir Dias-Pino**, Museu de Arte do Rio, 2015.

Ao tirar partido da lógica interna do livro, identificando seus limites e princípios de funcionamento, os livros-poemas de Dias-Pino alargam as convenções milenares do códice e da poesia tradicional, despontando como pioneiros da categoria de *livro de artista* no Brasil e no mundo. Estruturalmente, o livro em seu formato tradicional está associado a uma temporalidade linear intrínseca ao caráter discursivo textual e ao movimento mecânico e sequencial de folhear das páginas. Está implícita também, desde o advento da imprensa, a noção de reprodutibilidade técnica e o aumento da oferta de exemplares disponíveis de uma mesma obra. A partir das experimentações com livros de artistas, essas noções seriam problematizadas e desconstruídas em diferentes níveis. Especialmente nos livros-poemas de Dias-Pino, opera-se a transferência da palavra para outros códigos imagéticos formalmente análogos à pintura concreta e as páginas do livro avançam sobre o espaço em movimento escultórico, fundando uma dimensão espacial que evoca a manipulação e a interpretação (cri)ativas do leitor.

A *Ave* e *Solida* são obras sintonizadas com as transformações conceituais e tecnológicas de seu tempo, marcado pelos primórdios da cibernética e pelos novos meios eletrônicos de comunicação, como a televisão, por exemplo. A transfiguração entre códigos textuais e imagéticos explicita a preocupação de Dias-Pino em pensar, já nos anos 1950, uma leitura eletrônica do texto pela máquina, o texto apreendido imediatamente como imagem, antes de suas instâncias semântica e fonética. Esse modelo de pensamento gráfico-relacional em oposição a um pensamento conceitual-discursivo desenrola-se mais evidentemente no contexto atual das hipermídias e da programação, reconfigurando o modo como as novas gerações têm acesso à informação⁷⁷. No capítulo seguinte, serão apresentadas algumas reflexões sobre possíveis desdobramentos da obra de Dias-Pino no contexto da contemporaneidade.

77. Veremos mais sobre esta discussão no capítulo seguinte, a partir das proposições do filósofo Vilém Flusser.

4. PERSPECTIVAS DO LIVRO-POEMA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

4.1. *Site-specificity*⁷⁸ do livro-poema

Uma análise do empreendimento livro-poema é essencial não apenas para situá-lo em seu contexto histórico ou destacar a importância de sua contribuição artística, mas para confrontá-lo aos embates em pauta na arte então produzida no Brasil e no mundo, identificando seus desdobramentos e questões ainda pertinentes no contemporâneo. Sua ocorrência coincide com o momento-chave de transição entre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira, respondendo à urgente busca por novas formas de apresentação, circulação e consumo de arte e informação. Sua influência é testemunhada pelo advento da categoria de livro de artista, que permanece como um segmento expressivo da produção artística atual.

A década de 1960 é emblemática na reestruturação do estatuto do objeto de arte, através da revisão de paradigmas modernistas como autenticidade, autonomia e exclusividade da obra, especialmente a partir da reformulação de linguagens tradicionais como a pintura e a escultura. A produção nacional estabeleceria um diálogo até então sem precedentes com as produções internacionais do mesmo período, destacando-se o protagonismo dos artistas brasileiros no debate crítico frente às produções americanas e europeias, quando lá se desdobrava o Minimalismo e ganhavam impulso as proposições da Arte Conceitual. No Brasil, expandindo-se para o contexto latino-americano, as proposições derivadas dos embates estabelecidos pelos movimentos concreto e neoconcreto seriam designados, de modo geral, como *conceitualismos*.

Guy Brett afirma que “apesar da inadequação do rótulo, deve-se admitir que o Brasil produziu uma forma única de ‘conceitualismo’ – lúdico, político, sensual e intrinsecamente relacionado com a poesia visual em seu emprego de palavras”⁷⁹. No âmbito da poesia internacional, a operação mallarmiana de uso do espaço em

78. Os termos *site* e *site-specificity* (traduzidos como algo relativo a *lugar* e *especificidade do lugar*) serão usados em inglês por derivarem do debate proposto por práticas ligadas ao contexto americano em seu confronto com os caminhos traçados pela escultura e a noção de lugar na arte contemporânea.

branco como elemento poético contribuiu para a concepção do poema e do livro como formas dotadas de plasticidade. Na arte, seria definitivo o gesto duchampiano de emancipação do objeto artístico para além das categorias artísticas tradicionais e de uma abordagem da arte como campo essencialmente discursivo.

Na corrente dessas revoluções, poetas e artistas estabeleceriam um diálogo bastante íntimo de modo a impulsionarem reciprocamente seus campos de atuação em direção à superação dos arquétipos modernistas. Segundo Ronaldo Brito, a arte cada vez mais deixava de ser caracterizada por critérios estéticos definidos *a priori* e os artistas percebiam que o processo de institucionalização da arte, com o qual o modernismo buscava incessantemente romper, tornara-se inevitável, levando-os a teorizar sobre seus próprios trabalhos e a buscar novos modos de circulação e debate para a arte.

(...) a produção se especifica, analisa com detalhes cada um de seus momentos, é atravessada por uma série de exigências técnicas que põem em suspenso o próprio conceito de arte como era e ainda é entendido. E aqui a técnica deixa de ser meio expressivo do sujeito. Ao contrário, passa a ser necessidade objetiva de os artistas dominarem uma racionalidade profunda e generalizada para acompanhar as determinações do sistema cultural. Necessidade de investigar o seu campo de atuação no nível da consciência crítica. Numa certa medida, não é mais a arte que permite a História da Arte e sim o inverso – a História da Arte, esta construção *a posteriori*, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la.⁸⁰

O final dos anos 1960 são marcados também – com mais expressividade na produção americana, mas com repercussão no Brasil e no mundo – pela emergência da *crítica institucional*, prática que apareceria no trabalho de diversos artistas preocupados em expor “as estruturas e lógicas dos museus e galerias de arte”⁸¹. Em texto de 2005, mas que trata da emergência dessas práticas nos anos 1960 e 1970, a artista Andrea Fraser comenta a passagem do entendimento de instituição da arte como lugares ou indivíduos específicos para a de um campo social mais abrangente,

79. ABERTO fechado: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. Catálogo de exposição, p. 33.

80. BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). **Experiência Crítica**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005, p. 80.

81. FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008, p.181.

“que não inclui só o museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social”, ampliando a noção de *lugar* da arte de forma a

(...) abarcar todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. (...) ⁸²

Um exemplo interessante de trabalho inserido no contexto da crítica institucional e que dialoga diretamente com as proposições da poesia concreta é *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), do artista belga Marcel Broodthaers. Trata-se de uma apropriação do poema homônimo do poeta francês Stéphane Mallarmé (este publicado em 1897), na qual Broodthaers substitui o texto original por tarjas e apresenta um livro de folhas em papel vegetal, evidenciando através das transparências a temporalidade gráfica característica da obra. Encontramos neste procedimento, que proporciona uma experiência de leitura em profundidade (através de camadas e não mais no sentido horizontal-linear da leitura convencional), uma relação com as propostas dos livros-poemas de Dias-Pino – embora o contexto da apropriação, no caso de Broodthaers, revele outros aspectos, pertinentes à problematização da figura do autor, análogos ao *ready-made* duchampiano. ⁸³

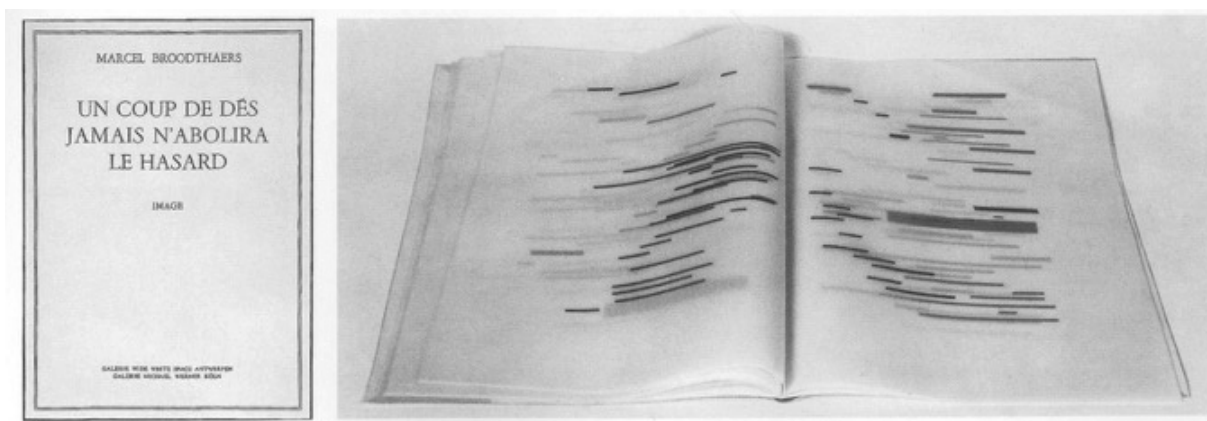


Figura 23: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Marcel Broodthaers, 1969.

82. Idem, p. 182.

83. O crítico de arte germano-americano Benjamin Buchloh analisa com mais detalhes este trabalho de Broodthaers em seu artigo **Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea**, disponível em: **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano VII, n.7, 2000, p.178-197.

Na sequência dos postulados do minimalismo, da arte conceitual e da crítica institucional emerge o conceito de *site-specificity* que inicialmente designava a adequação da obra a um espaço físico específico, real e intransponível. Segundo Miwon Kwon, inicialmente, o trabalho *site-specific* “focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”⁸⁴. No entanto, essa noção seria reformulada também na medida em que se expandiam os limites institucionais da arte para além dos espaços físicos tradicionais de museus e galerias. Desse modo, a concepção de *site* passaria a abranger também toda a dimensão sociocultural, política e econômica dessas instituições, reafirmando o exercício artístico como prática discursiva, desmaterializada e profundamente ideológica.

Traçando um paralelo entre esses conceitos e a prática do livro de artista, é interessante resgatar um estudo feito pelo artista e teórico Júlio Plaza, que reforça a importância desse empreendimento no alvorecer da contemporaneidade:

(...) o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte, criando novas molduras e confundindo com seu meio, chega a ser definido por sua forma de apresentação: videoarte, mail-art, holograma, computer-art. A perda da tradicional ‘especificidade’ dos meios artísticos ainda é causadora de situações-limite, nas quais um objeto é considerado arte apenas por sua inclusão num contexto de arte. É nesta perspectiva que se insere o livro de artista.⁸⁵

O autor elabora, ainda, um mapeamento da “tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX” identificando dois eixos norteadores principais: (1) o livro sintético-ideográfico e (2) o livro analítico-discursivo. No primeiro grupo estão as categorias de *livro ilustrado*, *poema-livro* e *livro-poema* (ou livro-objeto) e no segundo grupo as de *livro conceitual*, *livro-documento*, *livro intermídia* e *antilivro*. Em relação aos dois eixos, o autor esclarece:

(...) enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia ‘continente-conteúdo’, ‘significante-significado’. Esta atitude se reflete principalmente

84. KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: **Arte&Ensaio**, nº 17. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, dezembro, 2008, p. 167.

85. PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte (Parte I: O livro artístico). In: **Revista Arte em São Paulo**, nº 6. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, abril de 1982.

nos livros analógico-sintético-ideogrâmicos, enquanto que os livros de arte conceitual, documentária, seguem o modelo da língua verbal, adquirindo um caráter analítico-discursivo.⁸⁶

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos		Q U A D R O S I N O P T I C O		
		EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO-IDEOGRÂMICO		
livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal	suporte passivo	livro ilustrado	poema-livro	livro-poema livro-objeto
		a informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial.	suporte significativo como objeto espacial. isomorfia espaço-tempo	
LINGUAGENS verbais e não verbais	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação	
CRITÉRIO	montagem semântica: escrita visual em relação de tradução de sentido e significado. montagem pragmática ou bricolagem	montagem semântica/montagem sintética escrita visual tendência à simultaneidade.	montagem sintética escrita visual analógico-sintético-ideogrâmico espaço-tempo	
ARTES tipografia/gráfica desenho/pintura/foto literatura/escultura objeto/poesia/interdisc	discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	tendência ao desenho espacial-plástico	ideogrâmico e pictográfico	
EXEMPLOS	"Alice no país das maravilhas" "A divina comédia" "Don Quixote" "The Raven"	"Um lance de dados" / "LIFE" "Organismo-Orgasmo" "Poetamos" - "Oxigênese" "História de dois quadrados"	"Colídocapso" / "A ave" "Poética-Política"/ "Poemobiles" / "JP Objetos" "Aumente sua renda"	
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronaldo Azeredo Maiauskowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino Augusto de Campos M.A. Amaral Resende Noigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo	
O LIVRO COMO CATEGORIA ARTÍSTICA ANEXA ÀS CATEGORIAS				

D O S L I V R O S D E A R T I S T A			Julio Plaza - 1981
EIXO CONTIGUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-LÓGICO			
livro conceitual	livro-documento	livro intermedia	antilivro
suporte passivo discurso temporal	suporte passivo discurso temporal	intersuportes discurso espacial	o livro como sub-objeto: abstraido de sua função
registro de pensamentos e idéias pesquisa sobre a linguagem pesquisa sobre objetos do pensamento	registro de eventos, happenings e/ou acontecimentos de existência temporal precária. o livro como memória	atrito intersemiótico intermeios multimedia	paródia-ironia / o livro como material artístico / subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
montagem pragmática escrita visual ilustração	montagem pragmática: narrativa visual ilustração	intertextual/todos os tipos de intercódigos polifônico / montagem	montagem pragmática como bricolagem / transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
interdisciplinariedade antropologia linguística filosofia / ciências	fotografia /desenhos documentação informação diagramas	todas as possíveis	artes tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos performances, acontecimentos
"Território de um pássaro" "Piero Manzoni: sua vida e obra" "Art Language"	"Happenings-Assemblages" "Ten Days Off" livro-catálogo sobre os grafitis	"Boite en valise" "Catça Preta" "Artéria" "Armar"	esculturas objetos
Jan Dibbets/ Michel Baldwin Piero Manzoni /Grupo Fluxus Art Language Group Terry Atkinsons Michel Baldwin Grupo Fluxus	Allan Kaprow Grupo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronaldo Azeredo vários	Lucas Samaras dadaístas surrealistas Jasper Johns
TRADICIONAIS DA ARTE : PINTURA, GRAVURA, ESCULTURA			

Figuras 24 e 25: Quadro sinóptico dos livros de artista, Júlio Plaza, 1982.

O esquema de Plaza localiza uma possível derivação do livro-poema e destaca suas particularidades em relação aos demais tipos de livros de artistas. Basicamente, como se verifica no trabalho de Dias-Pino, o livro-poema assume a isomorfia espaço-temporal do objeto livro como elemento constituinte e inextricável

86. PLAZA, Júlio. O livro como forma de arte (Parte I: O livro artístico). In: **Revista Arte em São Paulo**, nº 6. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, abril de 1982.

da experimentação e do significado da obra. Tem como característica “a fisicalidade do suporte interpenetrada com o poema, apresentando-se como corpo físico, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o livro como objeto”⁸⁷. Nesse sentido, seu procedimento revela convergências com a noção original de *site-specificity*, na medida em que é intraduzível para outro meio, sendo concebido desde o início a partir das demandas específicas do *site* de inscrição da obra (poema) previamente estabelecido – o livro.

No trabalho de Dias-Pino, essa aproximação se mostra profícua pelo fato de que conteúdo (poema) e forma (livro) se integram na unidade da obra de modo efetivamente indivisível. Transfere-se o espaço gráfico da poesia na planaridade da página para a estrutura espaço-temporal do livro como um todo, reestruturando sua condição linguística e caracterizando-o como meio insubstituível a determinadas produções artísticas/poéticas. Partindo de um fluxo verbal-tipográfico característico da poesia concreta, o poema ganha plasticidade, abrindo mão da palavra para substituí-la por outros códigos visuais e ocupar o espaço através de esculturas dobráveis de papel.

4.2. Publicações de artistas

Como vimos, o início do que se considera como arte contemporânea é marcado pela busca por novos espaços de circulação e debate para a arte, acarretando a expansão de seus limites institucionais tradicionais, incorporando todos os *sites* físicos ou discursivos nos quais a arte é produzida e consumida. Nesse contexto, ganham importância as publicações independentes que facilitam a veiculação dos escritos de artistas para além das chancelas críticas e editoriais de museus, galerias e grandes veículos de comunicação. O cenário é favorável para o aumento de interesse dos artistas por formatos e mídias que facilitem a veiculação de seus próprios discursos, como cartazes, jornais, revistas, catálogos e livros. O artista assume para si o duplo papel de criador e crítico da obra, ao mesmo tempo em que o texto alcança, em muitos casos, a condição de objeto artístico *per se*.

87. PLAZA, op. cit.

Glória Ferreira destaca a “relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho”, a partir dos anos 1960, como “indissociável da linguagem que o constitui”, incluindo os escritos de artistas como “um traço definidor (...) na busca da especificidade de uma situação – espacial, poética, política, etc”.⁸⁸ A confluência dessas tendências reestruturaria a práxis artística, assim como seus objetos, e deflagraria a inserção da palavra como parte constitutiva da materialidade da obra, que, por sua vez, enfrentava um processo crescente de desmaterialização. A poesia visual vem justamente responder a essas disputas propondo uma nova relação entre texto e imagem, teoria e prática artísticas.

De acordo com o artista e teórico Ricardo Basbaum é possível identificar uma importante diferenciação no que concerne aos escritos de artistas no momento de transição entre o moderno e o contemporâneo: “o artista moderno adota, basicamente, o manifesto como principal modalidade discursiva – que se soma às obras mas não se confunde com elas”⁸⁹, já para o artista contemporâneo, “a palavra migra para dentro da obra”⁹⁰. É sintomático, portanto, que nos anos 1950 seja formulada a teoria da poesia concreta brasileira e que, na década seguinte, ocorra, ainda nas palavras de Basbaum,

A proliferação, a partir dos anos 60, de textos de artistas (textos teóricos, ensaios, proposições, aforismos, depoimentos, etc.), a multiplicação de experiências com meios audiovisuais – gerando o cinema de artista e a videoarte – e a crescente utilização da palavra como parte da materialidade da obra – ora um elemento a mais ao lado de outros estímulos visuais, ora trabalhada em sua espessura material ou contextual.⁹¹

Ainda sobre a relevância das publicações de artistas no contexto da arte contemporânea, Guy Brett destaca, no catálogo da exposição de sua curadoria *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira* em 2012, a “predileção dos artistas brasileiros, durante um longo período que se estendeu desde o final dos anos 1950 até o novo milênio, pelos formatos de ‘caixa’ e de ‘livro’”⁹² e prossegue:

88. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª reimpressão, 2012, p. 19.

89. BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n° 13, set. 1995, p. 381.

90. BASBAUM, op. cit., p. 382.

91. Idem.

92. BRETT, op. cit., p. 11.

O fenômeno se fundamenta em um fascinante paradoxo. Por que – no momento em que os artistas brasileiros de vanguarda se empenhavam em projetar a arte para fora das galerias e dos museus, para situações da vida cotidiana – eles estavam tão interessados nesses veículos restritos e contidos em sua ligação com a biblioteca e o arquivo? Talvez estivessem atraídos pela própria razão do paradoxo envolvido, pela ironia a ser extraída do abismo entre o vazio calmo e manejável da página ou receptáculo, facilmente ao alcance da mão, e a incontrolável realidade circundante, seja ela o cosmos, a natureza ou a cidade.⁹³



Figura 26: **Livro de Carne**, Artur Barrio, 1978-1979.

93. Idem.

Nota-se, portanto, que – paralelamente à nova tomada de posição do artista contemporâneo em relação ao seu campo de atuação, à redefinição de *site* do objeto de arte e à valorização do discurso como prática artística – ocorre a incorporação da palavra como materialidade da obra e a valorização do livro como forma de arte. No Brasil, essa corrente influencia e é influenciada por uma forte reformulação no campo da poesia.



Figura 27: **Rompe**, da série *Poema-Objeto* de Lygia Pape, 1957.

A poesia concreta do grupo *Noigandres* utilizava a palavra como matéria plástica ao expor poemas em cartazes ao lado de pinturas. Os livros de artista tornaram-se uma prática recorrente dentro da corrente neoconcreta, em obras de artistas como Ferreira Gullar, Lygia Clark e Lygia Pape. Ainda nesse sentido, a arte postal ganharia repercussão a partir dos anos 1970 e, no Brasil, tem destaque a produção do artista Paulo Bruscky e o desenvolvimento do movimento poema//processo, através do qual artistas e poetas de todo país publicavam e distribuíam textos e poemas em pequenas publicações.

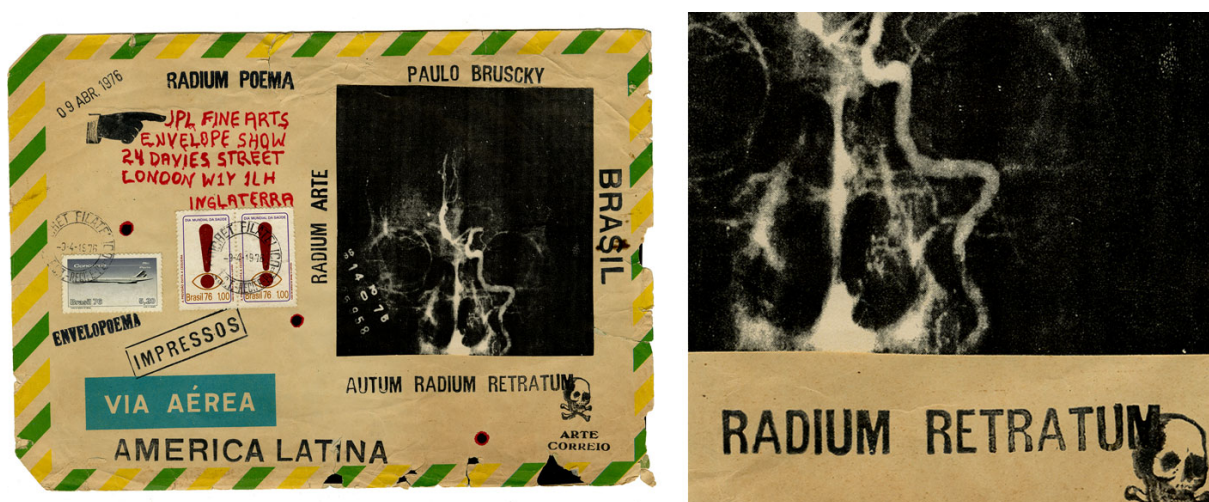


Figura 28: **Envelopoema**, Paulo Bruscky, 1976.

Essa intensa movimentação tanto colocaria em questão o livro enquanto veículo legítimo para a poesia, impulsionando alguns artistas a explorarem novos meios, como, em contrapartida, evidenciaria o livro como parte significativa da leitura e não mero suporte sem expressão sgnica. Como destaca o artista mexicano Ulises Carrión, “o livro é uma sequência de espaço-tempo [...] fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não.”

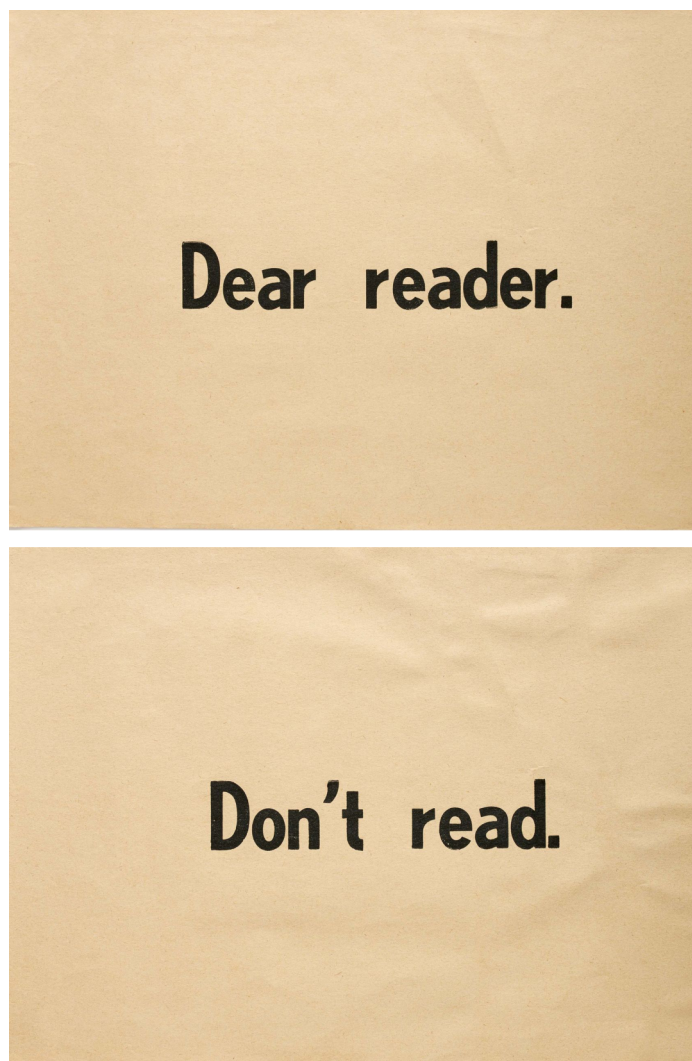


Figura 29: **Querido leitor**, Ulises Carrión, 1975.

Dentre os artistas que trabalharam diretamente com o livro como forma do poema, o trabalho de Dias-Pino destaca-se ao explorar essa totalidade espaço-temporal instituindo o livro como interface informacional do poema. Dessa forma, seus trabalhos extrapolam os postulados da poesia concreta e encontram pontos de contato com a fenomenologia neoconcreta, transitando na fronteira entre ambas as vertentes da vanguarda. Não obstante, as questões suscitadas por sua obra apresentam desdobramentos importantes para os campos da comunicação e da filosofia. Veremos, a seguir, uma breve reflexão sobre esses desdobramentos a partir de algumas proposições do filósofo e escritor Vilém Flusser.

4.3. Dinâmicas entre texto e a imagem

Além da dimensão material do livro-poema, também é relevante sua proposição como *site discursivo*, não apenas por eleger um meio expositivo alternativo aos tradicionais ou por solicitar a participação ativa do leitor na manipulação/construção da obra. Está implícito o deslocamento de alguns conceitos-chave caros à poesia e à arte e que derivam de um posicionamento político e ideológico latentes. É central a oposição estabelecida entre os termos *poesia* e *poema*, no sentido de que a poesia estaria encadeada à língua e, dessa forma, restrita ao domínio do código alfabético. Já o poema consistiria em um problema de linguagem e, portanto, autônomo.

Ainda nessa lógica, Dias-Pino distingue os termos *escrever* e *inscrever*, denotando, em nível mais ampliado, uma oposição entre *comunicação* e *informação*, respectivamente⁹⁴. Desse modo, entende-se que a comunicação pressupõe a arbitrariedade de um código comum entre todos os indivíduos para que se efetive e, por isso, torna-se necessariamente excludente. Já a informação prescindiria de códigos preexistentes, devido à sua natureza didática e motivaria a participação ativa do receptor, em consonância com a disciplina artística.

Analogamente, Vilém Flusser destaca a emergência de uma síntese entre os modelos de pensamento *científico* e *artístico*, como resultado de uma tomada de consciência pós-histórica:

A ciência, tal forma suprema do pensamento conceitual, deixará de ser disciplina que explica, e passará a ser disciplina que confere significado. O que a transformará em disciplina artística, já que a arte (o pensamento imaginativo) sempre busca conferir significado. Ora, ciência enquanto uma entre as artes obrigará repensarmos os conceitos verdade e conhecimento.⁹⁵

Ainda segundo Flusser, após o advento das imagens técnicas — introduzidas com o advento da fotografia no final do século XIX —, reconfigura-se uma “nova posição do pensamento conceitual na dialética texto-imagem”⁹⁶, na qual a

94. UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. Departamento de Letras (Org.). **Wladimir Dias-Pino**: a separação entre inscrever e escrever. Cuiabá: Edições do Meio, 1982. Catálogo de exposição.

95. FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. In: **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 5, 1986, p.68.

96. Ibid., p.68.

imaginação se sobrepõe e promove o surgimento de “um novo tipo de escrever que independe de articulação linguística”⁹⁷. Nesse contexto, a investigação do objeto livro tem importância fundamental na compreensão das especificidades da “*nova antropologia*” sugerida por Flusser e as mudanças que ela vem operando técnica e cognitivamente no modo como o homem contemporâneo se comunica e transmite cultura.

O livro, em seu formato tradicional, está associado à temporalidade linear intrínseca ao caráter discursivo textual do Ocidente e contemplado pelo movimento sequencial de folhear as páginas. Ao tirar partido da lógica interna do livro, porém sem apartar-se indistintamente da estrutura bibliomórfica, os livros-poemas de Dias-Pino alargam as convenções milenares do códice e da poesia tradicional e abrem caminho para uma série de experimentações com esse objeto que ganhariam cada vez mais espaço na obra de diversos artistas brasileiros a partir dos anos 1950.

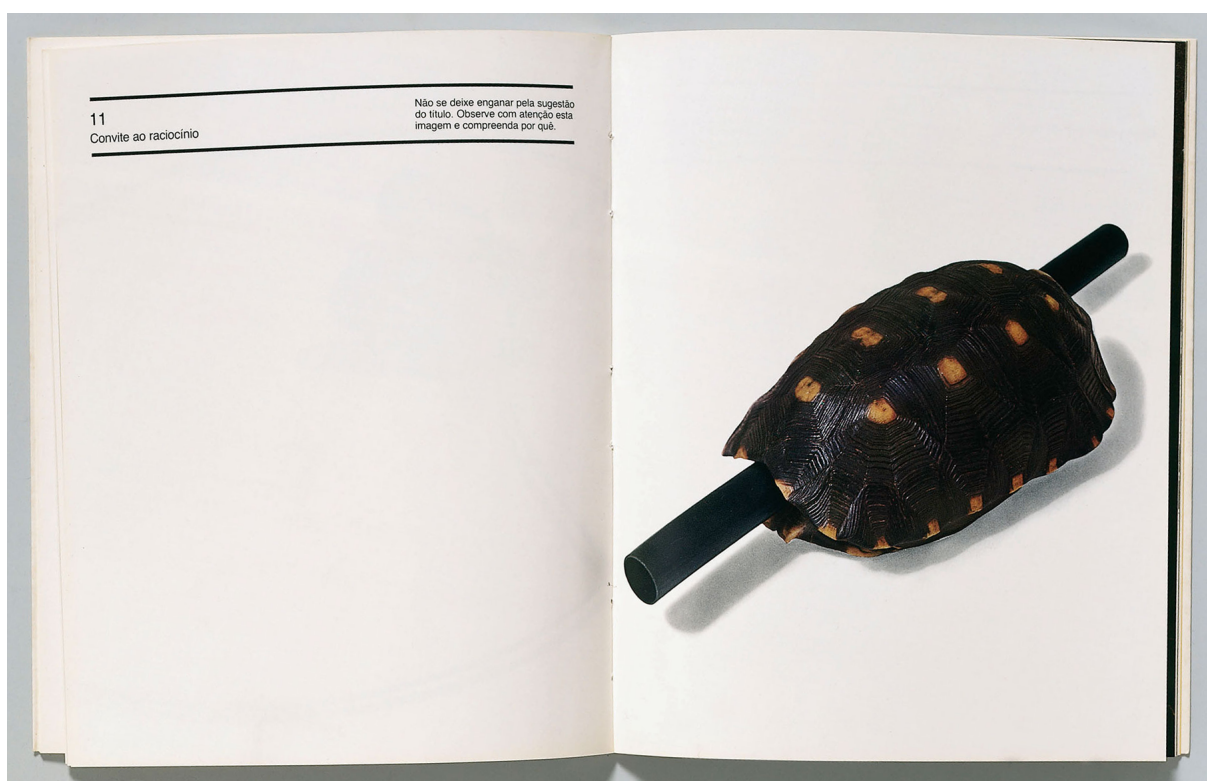


Figura 30: **Manual da Ciência Popular**, Waltercio Caldas, 1981.

97. FLUSSER, Vilém. Prétextos para a Poesia. In: **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, 1985, p.16.

Afinada com os meios e tecnologias de seu tempo, a poesia de Dias-Pino propunha, tanto ao efetivamente utilizar-se quanto ao instigar o leitor ao uso desse *maquinário*, uma leitura *eletrônica* do poema em substituição à leitura mecânica do cérebro humano, mantendo no livro o *aparelho* dessa leitura. O alfabeto serve de *prétexto*, na expressão de Flusser, para a criação de outros códigos adequados à máquina e à “nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo”⁹⁸. Altera-se, paulatinamente, a percepção do real através da lógica de produção e consumo de imagens e torna-se imperativo repensar os códigos de programação dessa nova escrita que já “não mais necessita de língua, já que pode transpor do conceito diretamente para a ação, o pensamento e a imagem”⁹⁹. Dias-Pino assume, a seu modo, tal tarefa em sua poética.

Além dos artistas ligados diretamente à poesia concreta e seus desdobramentos, a estrutura livro-referente viria a permear diversos trabalhos de artistas nas décadas seguintes até a atualidade, tornando-se uma forma recorrente na produção contemporânea brasileira. Somam-se a essas obras as publicações artísticas veiculadas através de livros, catálogos e revistas que se multiplicaram nas últimas décadas, facilitadas pelas novas tecnologias de edição e reprodução gráficas, assim como as publicações online, funcionando como espaços expositivos alternativos aos espaços tradicionais da arte. Ampliam-se, com isso, as molduras institucionais da arte, integrando-a ao cotidiano de um número cada vez maior de pessoas.

É numerosa a lista de artistas que desenvolveram obras em diálogo com o livro. Apenas para citar alguns nomes: Lygia Clark, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Waltercio Caldas, Artur Barrio, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Regina Vater, Regina Silveira, Tunga, Luciano Figueiredo, Mira Schendel, Amelia Toledo, Raymundo Collares, Marilá Dardot, dentre outros.

98. FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. op. cit., p.68.

99. FLUSSER, Vilém. Prétextos para a Poesia. op. cit., p.19.

Os artistas mais interessados em trabalhar com questões que tangenciam e expandem esses limites críticos tendem a incorporar conceitos e ideias como matéria de suas obras, de tal modo que se mesclam a elas e tiram partido do formato no qual se apresentam, convertendo as mídias utilizadas em espaços itinerantes de exibição e participação do leitor/espectador com a obra. Nesse sentido, o livro se mostra como *site* propício à experimentação e tem espaço cativo na criação plástica de inúmeros artistas, parecendo não se esgotarem as possibilidades de repensá-lo e apresentá-lo como objeto único e aberto a novas proposições.



Figura 31: **Código desconhecido #6**, Marilá Dardot, 2015.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o trabalho de Dias-Pino apresenta peculiaridades em relação às produções dos demais artistas e poetas ligados ao concretismo, tendo na formulação do livro-poema sua contribuição de maior densidade conceitual e repercussão naquele período. Revisitar seus trabalhos é uma oportunidade de retomar criticamente questões pertinentes ainda hoje no campo da arte, visto que a categoria de livro de artista continua a representar uma parte expressiva da produção artística brasileira, ao mesmo tempo em que a conjugação de práticas discursivas e artísticas tornou-se iniludível na contemporaneidade.

É possível concluir que houve uma confluência de acontecimentos e tendências no projeto da arte moderna brasileira que deflagrou a inserção da palavra como parte constitutiva da materialidade da obra, a verificar-se no surgimento da arte concreta, acompanhada de uma intensa reformulação no campo da poesia nas décadas de 1950 e 1960, e no aumento da produção de publicações por parte dos artistas, levando-os a explorar o livro como forma de arte e configurando-se, assim, a categoria de livro de artista.

Podemos, desse modo, afirmar que o empreendimento do livro-poema de Dias-Pino teve participação fundamental na transição entre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira, ao balizar conceitos e pôr em prática questões centrais às vanguardas artística e poética. Sua obra revela o radicalismo dos embates ocorridos em seu tempo, extrapolando o postulado *verbivocovisual* Noigandres e encontrando pontos de contato com a fenomenologia da proposta neoconcreta. Ao transitar na fronteira entre essas duas vertentes, seu trabalho abre precedentes nas práticas artísticas contemporâneas no que diz respeito à fusão entre obra de arte e discurso crítico do artista, assim como a busca por novos modos e lugares de exibição e participação do leitor/público no contexto da arte.

A fundamentação em torno do livro-poema, além de nos permitir reaccessar um período extremamente importante da história da arte brasileira, deflagra desdobramentos conceituais (lúdicos e políticos) acerca do problema da circulação da obra de arte e as relações do livro com as transformações históricas do objeto

artístico e do museu – tema caro a um sem-número de produções teóricas e práticas artísticas contemporâneas. A abertura de alternativas aos espaços institucionalizados da arte leva o artista a repensar as próprias noções de objeto e espaço para além do *cubo branco*.¹⁰⁰ O livro, em contraponto ao museu ou à galeria de arte, pode ser visitado a qualquer instante. É manuseável e não mais enclausurado em molduras, redomas ou paredes que protegem a obra a uma distância segura do espectador.

A transferência dos tradicionais espaços expositivos de arte para o livro e as publicações independentes de artistas, que se proliferaram a partir dos anos 1950, revela um posicionamento protagonista do artista que elimina intermediários entre obra e público. Essa aproximação promove, por consequência, um maior envolvimento dos artistas em questões políticas e sociais, expandindo os limites de abrangência do campo da arte. Tomado em sua potencialidade como poderoso veículo de comunicação, o livro deixa de funcionar como simples receptáculo referencialista de obras de arte – sempre com atraso e palidez em relação à obra original – e passa a ser espaço primário do objeto artístico. Um novo lugar expositivo que usufrui de todas vantagens de seu formato: é portátil, móvel, reproduzível, desmistificado e abrangente.

Como nos alerta Ronaldo Brito¹⁰¹, é fundamental perceber como cada obra artística tensiona o sistema da arte para conquistar alguma autonomia em relação ao mercado, que tende a neutralizar a potência dos trabalhos, catalogando-os historicamente em nome da manutenção de sua própria hegemonia. Nesse sentido, o livro-poema e o livro de artista respondem à necessidade de criação de espaços autônomos de discussão da arte como forma de intervir na lógica desse sistema. Na revisão teórica do binário livro-poema, especialmente a partir das proposições de Dias-Pino, ambos os objetos são confrontados como problemas artísticos e

100. Expressão cunhada pelo artista e crítico irlandês Brian O'Doherty para descrever o espaço de exibição de arte, notadamente os museus e galerias modernistas, cujas características arquitetônicas são pensadas a partir de uma questionável premissa de neutralidade em relação ao trabalho artístico. Ver: O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

101. BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (Org.). **Experiência Crítica**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2005.

solucionados em experiência plástica e poética. Ampliam-se, com isso, os campos teóricos da arte e da literatura pelo contínuo tangenciamento de seus limites, em empreendimento reconciliatório entre forma e conteúdo.

6. REFERÊNCIAS

ABERTO fechado: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. Catálogo de exposição.

AMARAL, Aracy. (coord.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 13, set. 1995.

BORGES, Jorge Luis. O Livro. In: **Cinco visões pessoais**. Brasília: UnB, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (Org.). **Experiência Crítica**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2005.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano VII, n.7, 2000, p.178-197.

CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: O projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMARA, Rogério; MARTINS, Priscilla (Org.). **poesia/poema**: Wladimir Dias-Pino. Brasília: Estereográfica, 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Org.). **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

DIAS-PINO, Wladimir. **A Ave** (livro-poema). Campo Grande: Edições Igrejinha, 1956.

_____. **Leitura sobre o livro-poema A Ave**. 2002. Entrevista concedida a Vera Casa Nova, Rio de Janeiro.

_____. **Leitura sobre o livro-poema Solida**. 2002. Entrevista concedida a Vera Casa Nova, Rio de Janeiro.

_____. 2015. Entrevista concedida a Rogério Camara, Rio de Janeiro.

_____. **Processo**: Linguagem e Comunicação. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **Solida** (livro-poema). Rio de Janeiro: Edição do autor, 1962.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ENCICLOPÉDIA Visual: espaço dedicado à obra de Wladimir Dias-Pino. Disponível em: <www.encyclopediavisual.com>. Acesso em: 23 mar. 2015.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2. ed., 2012.

FLUSSER, Vilém. Prétextos para a Poesia. In: **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, 1985, p.16.

FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. In: **Cadernos RioArte**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 5, 1986, p.68.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro: ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: **Arte&Ensaio**, n. 17. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, dezembro de 2008.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de Vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao Poema Visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e Visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. A ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O livro artístico). In: **Revista Arte em São Paulo**, n. 6. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, abr. 1982.

_____. O livro como forma de arte (Parte II: O livro artístico). In: **Revista Arte em São Paulo**, n. 7. São Paulo: edição de Luis Paulo Baravelli, maio 1982.

_____. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. In: **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ/ART, vol. 4, n. 4, mar. 2003.

POEMA processo: espaço dedicado ao movimento poema//processo. Disponível em <www.poemaprocesso.com.br>. Acesso em: 23 mar. 2015.

SÁ, Álvaro de. **Vanguarda**: produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1975.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura a injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. Departamento de Letras (Org.). **Wladimir Dias-Pino**: a separação entre inscrever e escrever. Cuiabá: Edições do Meio, 1982. Catálogo de exposição.